

الحرب والشعر وأطفال غزة

"الغاهون" تدخل سنتها الثانية

مع هذا العدد تُنهي "الغاهون" سنتها الأولى، الصاخبة والسجالية والمليئة بالعناوين والأفكار، لتدخل عامها الثاني أكثر مراساً وقراءاً... أحلاماً.

الشخصية الشعرية العربية للعام 2008



التفاصيل ◀ 24



الصورة مأخوذة عن
موقع "العاديون".

كتب نائل الطوخي

67 شاعراً وفناناً إسرائيلياً اجتمعوا في الأيام الماضية على رفض الحرب التي تشنها دولتهم على غزة، وعلى تنديدهم بالعدوان الهامجي على البشر العزل.

الاجتماعات أثمرت أنطولوجيا تضم قصائد رافضة للحرب، مسيّسة بالطبع كما ينبغي لها، بما في ذلك الأكثر هدوءاً منها، وتحمل عنواناً غاضباً هو الآخر، "لا تسيت"، أي "أخرجوا".
الأنطولوجيا - كما جاء في الكلمة الافتتاحية - أعدت على عجل وغضب، كرد فعل احتجاجي فوري، وجمع شعراءها كلهم القرف من الحرب الحالية. وقد ضمت، إلى جانب الإسرائيليين، شعراء فلسطينيين أيضاً، مثل: توفيق زياد (حضر الشاعر الراحل حضوراً رمزياً من خلال ترجمة عبرية لإحدى قصائده، لإضفاء بُعد تذكاري على الأنطولوجيا) وسليمان مصالحة ونصر جميل شعث، بالإضافة إلى قصيدة لهارولد بنتر.

"الغاهون" تقدّم إلى قرائها ترجمة لبعض القصائد المنشورة في الأنطولوجيا.

التفاصيل ◀ 8 - 9

أنا وأنت ليشعر الموت بيننا بالوحدة

تهرب على كوعها. لا يتكدّس بها لا الصراخ ولا الخريف.
القدس نهر يستريح من أنفاسه ليهيم على وجهه بالبحر.
القدس بغداد اليوم. بغداد بيروت يومياً. بيروت يومياً نافذة التمتّة ◀ 22

تجدوا غيركم مقتولاً وكبرتم بالموت. يا رزاق، الدم لا يُغرق
عصفوراً واحداً ولا وسادة واحدة. الموتى قادرون على الحب.
لأنهم عاجزون عن الخيانة. بغداد اليوم نخيل يردم ذاته حتى
المنبت. تفتح ساقها للخيل والبنادق. بيروت يومياً عذراء

كتبت رجاء ناطور
أسلك ذات الصباح أقول غداً ينزل دم ونقبر حرباً. يا فتاح
يا عليم رجلي أم الطريق مكسورة؟ تصبحون على خير إذا
قتلوكم وكنتم الدم كله. تصبحون على خير إذا قُتلتم. ولم

خطاب اليمامة

شوقي أبي شقرا

تقترب اليمامة من اليمامة، ومعاً تذهبان من المحطة، من حديد الشرفة، وتحطّان على الخط
أو على الشرفة التالية، وهما مسرورتان ولا ريب، ما عدا الناظر إليهما، من قلب الصالون حيث
أنا وحيث نفسي تقترب من نفسي، وحيث لا أدري هل أنا في غبطة أو في امتعاض أو في التردد
والحيرة. وتراني حائراً أو متسائلاً، وها أنذا قمت من النوم، ولكن أين اليمامة، ولا بأس فإنها

التمتّة ◀ 10

أيها الشعر أيها النثر

ماهر شرف الدين

غلطة حازم صاغية الحقيقية

أتفق مع الأصدقاء الذين قالوا بأن حازم صاغية في رده على أسعد
أبو خليل في جريدة "الأخبار" قد "أخطأ"، لكنني أختلف معهم
في تحديد موقع الخطأ. ففي حين يرون أن خطأ حازم يكمن في
"استعماله الشتائم"، أرى أنه يكمن في نزوله للرد على شخص
على شاكلة أسعد أبو خليل.

أسعد أبو خليل مهرج. و"مقالاته" الأسبوعية وصلات تهريج.
وسماحته لا تكفي للتفكير في الرد عليه.
الدليل على تهريج أبو خليل؟ خذوا أدلة:

التمتّة ◀ 19

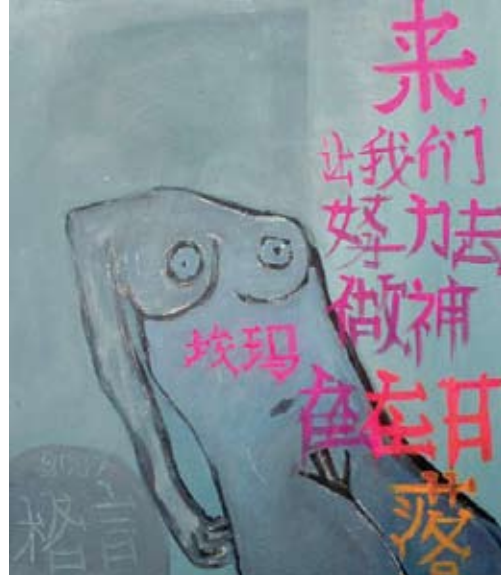
كيف تتسوّل لقاءً في "الغارديان"؟ أشعار ميكيل أنجلو ترجمة الشعر موضوعاً قصائد لأحمد فرحات
للوعى الأصولي الشقي وأحمد شافعي ووفاني ليلا

أسرار الشياطين

شاعر لبناني معروف
رفض المشاركة
كرئيس لجنة تحكيم
في إحدى المسابقات
الفضائية للشعر،
رغم المبلغ الكبير
الذي عرض عليه،
معللاً هذا الرفض
بمعارضته المبدئية
لمثل "هذه البرامج
التي تُسَخِّف الشعر
والشعراء على السواء".



أخفق شاعر "مسؤول"
في إجبار أحد
الصحافيين على تبني
بيان خاص به يدافع
عنه، لتعميمه على
الشعراء والمثقفين.



غالبير الغاؤون

ماهر قريطم

فنان لبناني
مواليد رأس بيروت

1976

حائز شهادة في إدارة
الأعمال 2003



كيف تتسوّل لقاءً في "الغارديان"؟

رؤوس أقلام

المال والنفس جهاداً في سبيلها!
الخطر في الأمر أن السيدة حداد لا تقيم
أي اعتبار لرأي المثقفين العرب (الذين
يعرفون الحقيقة) بها وبهذه التلفزيونات!
بدليل أنها قامت بتوزيع رابط الحوار
عليهم عبر الإنترنت، وبشكل هستيري
كالعادة!
ألى هذه الدرجة بلغ تسوّل الشهرة وحب
الظهور؟ فالمهم أن نكون في الضوء حتى
ولو على هيئة متسوّلين؟!

يقوم "مسؤولون" من "حزب الله" بتمزيق
بوستر مجلّتها ولا أحد يسمع بذلك!!
ويتصل بها إسلاميون متطرّفون ويهدّدون
حياتها ولا نعرف بذلك إلا في جريدة
بريطانية!! أما حكاية الثري السعودي
الذي لم تكشف عن اسمه، فهي للإيحاء
للصحيفة بأن العالم العربي اليوم مقسوم
إلى فسطاطين: فسطاط ضد المجلة
تنفذ ذراعه العسكرية الهجمات عليها،
 وآخر مؤيد للمجلة إلى درجة أنه يبذل

ثلاثة ادّعاءات كهذه تحوز جميع شروط
التسوّل كي تقبل صحيفة غربية بإجراء
لقاء مع أي شخص في وصفه ضحية
وبطلاً في آن واحد، بغض النظر عن
امتلاكه موهبة من عدمها.
لكن تخيلوا الآتي: السيدة جمّانة حدّاد
التي إذا سافرت جعلت من ذلك خبراً،
وإذا شربت فنجان قهوة في مقهى باريس
صيرته حدثاً، وإذا ما عطشت صارت
الصفحات الثقافية مناديل لمسح فمها...

كي تتسوّل لقاءً في صحيفة كـ "الغارديان"
ما عليك سوى تنفيذ الخطوات التي
اتبعتها السيدة جمّانة حدّاد (الغارديان،
13 ديسمبر 2008)، حيث ادّعت الآتي:
1- مسؤولون من "حزب الله" قاموا بتمزيق
بوستر مجلّتها في معرض الكتاب الأخير!
2- إسلاميون متطرّفون قاموا بتهديد
حياتها بسبب مجلّتها!
3- ثري سعودي سيشتري 50 ألف نسخة
من مجلّتها!



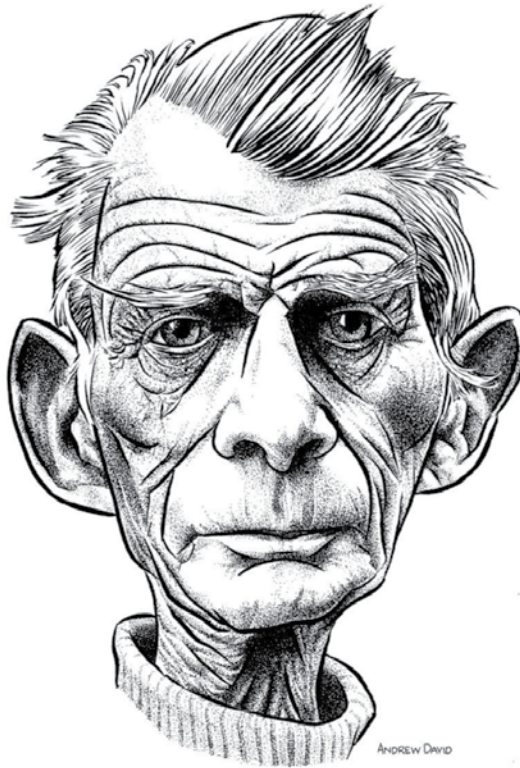
أن الناشر المعروف رياض الرّيس في ردّه المطوّل على جملتين عابرتين قالهما غسان تويني جواباً عن
سؤال طرحته عليه "إيلاف" (5 كانون الثاني 2009)، استخفّ بذاكرة قرائه حين قال إنه لم يكتب في
جريدة "النهار" منذ شباط 2000. فالحقيقة أنه كتب في العام 2006 وحده أكثر من عشر صفحات كاملة
في "النهار" منها مطوّلاته عن الذكرى الخمسين لحرب السويس، وغيرها الكثير من الخواطر والمقالات التي
يمكن العودة إلى أرشيف "النهار" لإحصائها بعد العام 2000. بل إنه كان ينشر حتى بعض المداخلات
التي يشارك فيها ببعض الندوات كمدخلته الموسومة "دعوة إلى تأسيس حزب سياسي عصري".

لُوحِظَ...

غودو... والدة بيكيت؟

جهة الصمت الأكثر ضجيجاً 2 / 2

شوقي عبد الأمير



صموئيل بيكيت، بريشة: أندريه دايفد.

بعد أشهر من اللقاء الأول وبالطريقة نفسها، أي بعد مخاطبته من طريق الناشر جيروم لندون رئيس دار مينوي، التقيت صموئيل بيكيت في كافيتريا فندق "سان جاك" نفسها، وكان حركة الزمن تتكرر حرفياً. هذه المرة كنت أكثر استعداداً واسترخاءً، فقد كان اللقاء الأول مليئاً بالترقب والترصد والحيطة خاصة أنه ومنذ اللقاء السابق كان قد فاجأني برفضه تشغيل آلة التسجيل وحتى الكتابة وفضل صيغة الدردشة إلا أنه في الأخير وعندما - كما يبدو - أخذت الدردشة شكلاً جدياً لم يكن يتوقعه قال لي: "إذا أردت أن تكتب شيئاً علق في ذاكرتك باسمي، فالرجاء وضعه بين قوسيات".

قلت له: "يقول الناقد الإيرلندي الذي يتابعك ريتشارد إيلمان إنك حزين من أجل نفسك، لكن جيمس جويس مواطنك وصديقك حزين من أجل العالم".

كنت أظن أنني ألقيت حجراً في ماء نائم، وأنه سيلتفت نحوي بحركة زاوية حادة وبعينيه المسماريتين سيرد قبل أن ينطق بكلمة. لكنه وعلى العكس تماماً مما كنت أتوقع ظل ينظر نحو الأسفل ولم يظهر أي رد فعل ولم تستوقفه المقارنة بينه وبين جويس في كون هموم هذا الأخير عالمية على العكس منه الذي لا يحزن إلا لأسباب شخصية. الشيء الوحيد الذي استوقفه في هذه المقولة هو كلمة "حزين". قال لي: "حزين. ماذا تعني كلمة حزين؟ بالنسبة إليّ هذا شيء لا يعني. الحزن ليس لديه موقع عندي. هل تعلم أن العالم تراجيدي وأن الحياة تراجيدي ولهذا لا يمكن إلا أن أكون تراجيدياً؟ أما الحزن... - هز كتفه وابتسم وصمت.

خاص، رد بيكيت بكلمة واحدة: "Bon qu'à...ça أي "إلا لهذا..."، وهي أقل من جملة حيث اقتطع بيكيت نصفها الأول الذي يقصد فيه "أنا لا أصلح إلا لهذا" وهكذا حذف "Je ne suis" أي "أنا لا أصلح" وأبقى "Bon qu'à ça" (إلا لهذا)، وما كان من الصحيفة التي يهتمها كثيراً رد بيكيت وحضوره في هذا الملف إلا أن نشرت صورة بورتريه له بسعة الصفحة وكتبت تحته "إلا لهذا".

هذه الصور كلها راحت تتزاحم في مخيلتي بعدما أدخلني في حليته التراجيدية فقلت له: "لكن هل الحوار مع الناس هل صار نسياً منسياً بالنسبة إليك؟". قال بسرعة: "لا يمكن أن تقول: صباح الخير، من دون سياسة". قلت: "تعني سياسة أي...؟"، لم يتركني أكمل وأضاف: "سياسة بالجنس وليس باليوميات". وهنا تذكرت أنه ليس لبيكيت أصدقاء إلا ما ندر، وهم غير موجودين في حياته اليومية إنما هي بضعة أسماء تتردد هنا وهناك عبر العالم، وأن علاقته الوثيقة هي مع ناشره جيروم لندون بعد زوجته سوزان التي لم يقاوم بعد رحيلها حيث مات بعدها ببضعة أشهر (توفي بيكيت في 22 ديسمبر 1989 وكانت زوجته قد توفيت قبل ذلك بأشهر). ويقال إنه ترك لهذا الناشر ميراثه كله لأنه لم يُنجب وليست له عائلة

على قيد الحياة. أدار بيكيت ظهره لجائزة "نوبل" التي مُنحت له عام 1969 بعدما رفض أن يستلمها، ولم يرفضها مثلما فعل جان بول سارتر، تاركاً لناشره الذهاب إلى استوكهولم لاستلامها نيابة عنه وتوزيعها على المعوزين من الناس (بالمنااسبة جيروم لندون، رئيس "دار مينوي" المعروفة في باريس، يهودي فرنسي وهو ناشر مجلة "شؤون فلسطينية" وشعر محمود درويش بالفرنسية). أما بيكيت فقد ظل وزوجته مُختفيين في قرية في تونس بعدما وصفت زوجته نبأ حصوله على الجائزة وهي هناك بقولها: "يا للكارثة!" كانت هذه "الكارثة" بمفهومها هي دخول بيكيت عالم الصحب والإعلام والضجيج الذي كانا يهربان منه. في الواقع بعد "تراجيديا الحياة" و "عدم اللقاء التحية من دون ارتدادات إلى جذر سياسي" وحواره الذي لم يتجاوز حتى الجملة الواحدة مع أكبر الصحف الفرنسية، وبعد "الكارثة" في حصوله على نوبل، وبعد الصمت الذي صار يضج أكثر فأكثر، صار لا بد من الخروج من هذا الطريق المسدود في الحوار، ولهذا بادرت فجأة ومن دون مقدمات: "لكنك إيرلندي ولغتك الأولى هي الإنكليزية التي تخلّيت عنها لتكتب أهم مؤلفاتك بالفرنسية! ما معنى هذا؟". أجابني وكأنه يحاول دفع عائق ما: "الإنكليزية تسبب لي مشكلة. إنها الطفولة وأنا عندما أكتب فيها لا أحس بحرية كاملة كما أفعل مع اللغة الفرنسية. أكتب بالفرنسية من دون الإحساس بثقل الماضي. لم أكتب منذ سنوات طويلة شيئاً بالإنكليزية إلا مؤخراً كتاب "worstward HO..."؛ هذا الكتاب الذي صدر عام 1983 في

ديمومتها فعلاً تراجيدياً، وأن الجمال الذي هو جذر الوجود لا يمكن أن يتحقق إلا كذروة تراجيدية و"الجمال هو الذي سينقذ العالم"، يقول لنا ديستوفسكي.

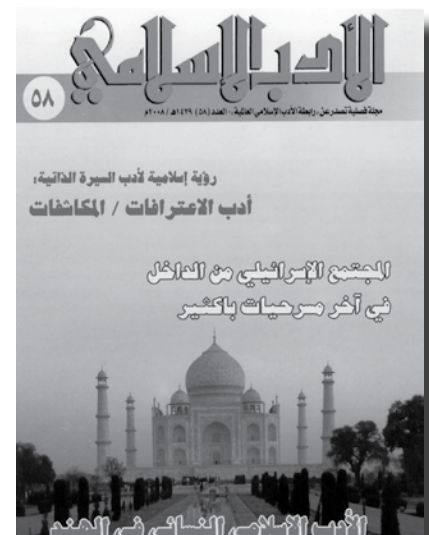
قلت لنفسني: لعلي صرت أقرب إلى صمته وإلى العبث الخفي في كتاباته وإلى الانسحاب الموحش الذي يعيشه مع العالم من حواليه وتذكرت "الحوار الميكروسكوبي" الذي حشره بيكيت بكلمة واحدة مع صحيفة "ليبراسيون" التي نشرت العام 1988 تحقيقاً أدبياً مع شخصيات وكتاب كبار في فرنسا تحت عنوان "لماذا تكتب؟". ففي حين تبارى الأدباء والمفكرون في الإجابة لصفحات وصفحات في ملف

وبكل بساطة يقول: "أن تعيش" يعني أنك تمارس فعلاً تراجيدياً، أي أن شروق الشمس وغروبها تراجيدياً، الكره والحب تراجيدياً، حتى الجمال تراجيدياً. أين يجد بيكيت التراجيديا في هذا كله؟ هل هو كائن تراجيدي يكتب مسرحاً عبثياً؟ ربما التراجيديا التي يعينها بيكيت صورة العبث بذاته، أي هو الوجود محكوماً بالموت، وهو الجمال محكوماً بالاندثار، والعمل محكوماً بالهدم، والحركة بالتوقف؟ لا يمكن لنظرة كهذه إلا أن تشكل لحظة عشق وتوحد لا حد لها مع الحياة، بحيث إن مجرد فكرة أن الحياة ستنتفض يوماً تحوّل

"رابطة الأدب الإسلامي العالمية" تتربص بـ"الغاهون"

شنت مجلة "الأدب الإسلامي" الناطقة باسم "رابطة الأدب الإسلامي العالمية" في افتتاحية عددها الثامن والخمسين هجوماً تكفيرياً على جريدة "الغاوون" معتبرة أن في اسمها "استفزازاً صريحاً" للآية القرآنية "والشعراء يتبعهم الغاؤون". ووصف رئيس الرابطة المدعو عبد القدوس أبو صالح "الغاوون" بأنها "شرذمة من الشعراء المعاصرين ممن لا يستحيون من الله ويجهرون بالسوء".

وعلق موقع الرابطة (التي هي - كما يُشاع - على علاقة وثيقة بتنظيم "الإخوان المسلمين" الظلاميين) على ذلك بالدعوة إلى "المزيد من المتابعة للساحة الأدبية"!!



عمود أفقي

نيويورك سيظلّ باللغة الإنكليزية. أنا شخصياً حاولت ترجمة له أو إعادة كتابته... لم أستطع، فحتى العنوان هو مصطلح، كلمة مركبة قمت بتجميعها ووضعها بشكل خاص وتعني شيئاً سيئاً أو أسوأ وفيها ظلال. لا، لا يمكن أن تترجم".

الغريب في الأمر أنه وبعد وفاة بيكيت مباشرة فوجئت بصدور ترجمة فرنسية لهذا الكتاب قامت بها إديث فورنيير تحت عنوان "Cap au pire" أي "ضع البوصلة نحو الأسوأ"، وهي ليست ترجمة، بل كما هو واضح إعادة تحرير للعنوان لأنه بالفعل لا يمكن ترجمته كما قال بيكيت نفسه. هكذا انتظروا موته ليترجموا الكتاب وقد كان معارضاً لذلك أثناء حياته وربما لم يشهد أحد على هذه المعارضة من خارج دار النشر والقريبين منها سوى لأنني لم أقرأ شيئاً عن معارضته هذه في الصحافة الفرنسية وخاصة بعد صدور الكتاب الذي حظي باهتمام النقاد الفرنسيين حيث قدّمته "لوموند الكتب"، بقلم مارك كشيبيان، بهذه الكلمات: "اسمعوا، إقرأوا واسمعوا هذا الصوت العاري، هذا الفناء الصافي جداً تماماً كما الملحمة، هذا الغناء الذي ما زال الأكثر عصفاً في الأدب".

على أي حال نحن نعرف أن كتاباً جديداً لبيكيت هو بالضرورة كتاب ناجح تجارياً، ولهذا فإن الناشر الفرنسي - خصوصاً أنه يحظى بتركة بيكيت وميراثه - لن يتورّع في وضع هذا الكتاب في السوق الفرنسية لأسباب ربما أقلها مادي. هكذا إذا، كانت لبيكيت الإيرلندي مشكلة مع اللغة الأم! لكن يا ترى هل ثمة مشكلة سبقتها أو لحقتها مع الأم؟

عندما كان بيكيت يحذّرني عن علاقته باللغة الإنكليزية أشار إلى أنه جاء إلى فرنسا قبل الحرب العالمية الثانية (1932) وظل هنا فترة طويلة منتظراً العودة إلى إيرلندا التي ترك فيها أمّه بعدما توفي والده. وقد طالبت الفترة وظل ينتظر منذ ما قبل الحرب، وطيلة سنواتها، وكان يومذاك في

مطلع العمر (26 عاماً) وعلى ما يبدو كانت علاقته وثيقة جداً بأمّه، خصوصاً بعد وفاة والده الذي كان شديد التعلق به.

حدّثني عن فترة "الانتظار هذه للقاء أمّه" وما كادت الحرب تنتهي حتى عاد. وهنا صمّت بيكيت. سألته: هل رأيته؟ ظل صامتاً. أحسستُ ربما أنها تكون قد ماتت قبل عودته ولم يلتق بها، وحاذرتُ الدفع بالسؤال أكثر كي لا أجرح شعوره، فصمّت أنا الآخر وربما دخلنا في هذه اللحظات، أنا وهو، جهة الصمت الصارخة والمحذمة بكل الاحتمالات والخشيات. بقينا هكذا دقائق أو أكثر إلا أنه قال: "لا لم تكن قد ماتت! وهنا فتح لي باباً لمعرفة كيف كان اللقاء فبادرته: وكيف كان اللقاء؟ ردّ وقد بدا عليه انزعاج وهو ينظر إلى أسفل: "لم يكن ثمة لقاء" أشار بيده كمن يقول: توقف!

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن عودة بيكيت ولقائه بأمّه قد توقف عندها بعض كتّاب سيرته ونقاده والكل مجمع على أن شيئاً غريباً قد حدث، لكنهم كانوا جميعاً كمن يحوم حول هذا الحدث ويذكرونه بشكل مضرب. يتحدّثون بالأحرى عن لقاء في "غرفة والدته وأنه أمضى ليلة عصيبة جداً"، وهي الليلة التي ألهمته مسرحيته التي عنوانها "التسجيل الصوتي الأخير للسيد كراب Krapp" التي يصغي فيها البطل كراب إلى تسجيل لحياته بصوته عندما كان شاباً يقول فيه: "من الواضح في النهاية أن السوداوية التي كنت أحاول أن أفهمها في نفسي كانت..." وهنا يسرّع كراب التسجيل متلافياً ومُخفياً ما يقول كي لا يعرف المشاهد أو المستمع من هو كراب. لكن في ما بعد عندما نشر نولسن سيرة بيكيت ذكر أن هذا الأخير أخبره بأن هذه الكلمة التي تلافاها كانت "حليفي". أي أنه كان حليف هذه السوداوية وشريكها. ثم ما هي هذه العتمة التي لا يريد إظهارها ولا إلقاء الضوء عليها؟ وهل لها علاقة بأمّه؟

ما زلت أتذكر بيكيت وأنا أسأله عن هذا اللقاء. كان تماماً مثل السيد

كراب، فقد أوقف بيكيت الحديث معي. وكانت هذه اللحظات كما يقال في المسرح بمثابة الذروة وقد عُدا فيها إلى الصمت الأعماق والأصخب وأنا أتساءل في داخلي عما حدث! فبعد انتظار طويل دام سنوات، وبعد حرب مدمرة وقتل وموت ونفي وتشريد ما الذي حدث في هذا اللقاء الغريب الأطوار؟ وهل حدث لقاء فعلي بينهما، ولماذا لم يعد بيكيت إلى ذكر أمّه، ولم يعد قط إلى إيرلندا وتوقف عن الكتابة بالإنكليزية؟ ثم ما نوع هذه العلاقة بين المسرحية المونولوج "كراب" وبين شخصية بيكيت، وكيف أصبحت هذه الليلة منعطفاً جذرياً في حياته وفي نصّه؟

لا يستطيع أحد الحديث عن تفاصيل حسب اطلاعي على كتب سيرة بيكيت. فالإشارة الوحيدة هي أنه أمضى ليلة في غرفتها، وليس في منزل العائلة، وأن هذه الليلة كانت منعطفاً حتى في مفهوم بيكيت للعالم. أوقف كراب - بيكيت التسجيل في النص الذي يمثل مونولوج الحياة الشخصية في المسرحية التي ولدت ليلة اللقاء في غرفة أمّه، وأوقف بيكيت الحوار معي عندما وصلنا إلى النقطة نفسها! حاول بيكيت الخروج من هذا النفق الذي دخل إليه من دون قصد، فقال وكأنه يريد أن يتحدّث في موضوع آخر لا علاقة له بإيرلندا أو أمّه: هل قلت لي إنك ترغب في ترجمة كتابي "رفقه"؟ قلت: "نعم وأنا مصرّ على ذلك وسيكون نصّاً جميلاً في اللغة العربية". قال: "إذا عليك أن تنسّق مع الناشر وتخبرني"، قبل أن يضيف: "أنا أتابع جميع الإصدارات وجميع مشاريع الإخراج المسرحية وأحرص بل وأصرّ على حضوري البروفات عندما أكون موجوداً، ولا أرفض في المجيء إلى المسرح كمشاهد". قلت له: وماذا تفعل في اللغات والمدن البعيدة عن أوروبا؟ أجابني: "لا أدري، لكنني عندما أحضر البروفات أشارك ويكون لذلك معنا، ورأيي معروف في هذا الموضوع، وقد أوقف التدريب". قلت: "على أي حال، هذا لا يحصل

بالنسبة إلى مسرحياتك عندما". علّق: "للأسف!".

كنت أحادثه عن أمر حضوره في البروفات ومعنى ذلك، لكنني في واقع الأمر كنت أستجيب ظاهرياً فقط إلى محاولته التهرّب من الموضوع السابق الذي لم يفارق ذهني، وقد تداخلت فوراً لدي حكاية انتظار العودة هذه إلى لقاء الأمّ وضبابية اللقاء والليلة الغريبة هناك، مع مسرحيته الشهيرة "في انتظار غودو". لكن لقائي مع بيكيت لم يطل أكثر وقد أحسست به ينظر إلى ساعته ويتأهب للمغادرة. وكالعادة أخبرني أنني أستطيع أن أكتب له من طريق الناشر للقاء آخر.

لم أكن أعرف أنه كان اللقاء الأخير، فقد توفي بيكيت بعد ذلك بأشهر.

× × ×

منذ ذلك اللقاء وأنا أحاول استجماع أقواله والجمال المبتورة والصامتة التي امتلأ بها حوارنا، وخصوصاً الأخير. أتساءل عن تفسير معنى انتظاره الطويل لأمّه، رحيله للقاءها ولغز اللقاء والحديث عن ذلك، ما معنى هذا كله؟ هل كانت في وضع اجتماعي معيّن لم يستطع قبوله ولا حتى مواجهته؟ كل ما نعرفه عنها أنها قبل زواجها بوالده كانت تعمل ممرضة وأنه كان شديد التعلق بها. ما الذي يمنعه فتى انتظر لقاء أمّه سنوات في الغربة من الحديث عن ذلك؟ وما معنى الليلة الغريبة؟ أي احتمال إذا. لا أجرؤ على الإجابة وقد قطع رحيله عن الحياة عليّ الطريق في العودة إلى دردشة أخرى، فبقيت أحاول تلمّس بعض المعاني خصوصاً في علاقته الشائكة، وحتى "المتنكرة"، مع اللغة الإنكليزية؛ اللغة الأم والتي انطلقت - ربما - من إشكالية وتنكّر عميقين للألم نفسها، كما يبدو. بدأت أفهم هربه من اللغة الأم الذي تكرّس بالفعل بعد العودة إلى دبلن، كهربه من الأم. لكن ما حكاية "الانتظار" هذا؟ ألا يشبه انتظاره الطويل والعقيم والغريب الأطوار الانتظار الذي هو جوهر مسرحيته الشهيرة "في انتظار غودو" وهي أهم أعماله بشهادة جميع النقاد؟

هل كان انتظار الفتى بيكيت طويلاً لأمّه هو الحزن الذي خرج منه "... انتظار غودو"؟ ألا يظل غودو دائماً في انتظار أبدي لا يأتي وهو ما حصل لعلاقته مع أمّه التي أصبحت لغزاً مثل غودو؟ ثم ألا يلتقي ذلك التساؤل مع ما جاء على لسان ريتشارد إيلمان بأن بيكيت "حزين" لأجل نفسه أما جويس فهو حزين لأجل العالم؟ أي أن بيكيت يصدر بالأحرى من أسئلة شخصية؟

لا يمكنني الجزم بشيء، لكن العلاقة قائمة والشبه كبير والحالة معقدة ومتداخلة ولم يلتفت إليها أحد قط. لم أشأ الدخول في بحث تاريخي أو نقدي تحليلي لأنني لم أكن أسعى إلى ذلك منذ البدء، لكن شهادة كهذه للقاء تاريخي يحمل الكثير من المعاني عن شخصية كاتب وسم القرن المنصرم بخصاماته مثل بيكيت، تستحق أن تعرف وتوثق. وهأنذا أفعل ذلك بعد ربع قرن من لقائي به ولو أنني كنت قبل ذلك قد نشرت شيئاً مبتسراً عن اللقاء - تماشياً مع رغبته - في "مواقف" في أعيادها الأخيرة نهاية القرن الماضي قبل توقفها. لكنني بعد تأمل طويل أعود اليوم إلى هذه المحطة المهمة والتي حملت إلي الكثير من الإضاءات حول أسئلة الكتابة والدراما والعلاقة بين الحياة الشخصية والنص لدى كبار المؤلفين من أمثال بيكيت. أحياناً نذهب بعيداً في التأويل والتحليل والنقد والإسقاطات والتداخل بحيث نقيم حالة خيالية مخيالية لقضية يمكن أن تكون حدثاً في حياة الكاتب ليس إلا وهو إنسان ككل البشر، لكن الروح العبقري فيه هو الذي يحول حدثاً شخصياً في حياته الشخصية إلى شكل من أشكال لوغوس الوجود الكوني بكامله. ربما هذا الذي حصل مع صموئيل بيكيت في علاقة شائكة ظلت مكتومة مع أمّه ثم تحوّلت إلى إنجيل في العبث الإنساني ورمز لحقبة ثقافية عبر العالم. يحدث هذا... أجل يحدث.

"أقلّ دخاناً أو أكثر"

بعد معرضين أقامهما عاميّ 2004 و2007، متناولاً فيهما حالات ذاتية مفعمة بالوحشة، أقام الزميل أسامة بعلبكي (مواليد 1978) معرضه الجديد في غاليري "أجيال" (شارع الحمراء) تحت عنوان: "أقلّ دخاناً أو أكثر". وفي بروشور المعرض كتب الفنان اللّمّاح: "أنشئ لوحتي صنفاً أدبياً أقرب ما يكون إلى قصيدة الهايكو. جملة من التدايعات العادية مكّلة بلمعة خارقة. إذ ذاك، تغدو اللوحة منصة لواقع يتأرجح بين ما هو حقيقي وما هو زائف. لوحة تنبع من الحدس، وتوحي بأنها انبثقت من التعبير الاستعاري، وتلخّص برداء الحرفيّة". هذا التوصيف النقدي الذاتي يضيء على عمل بعلبكي، لكنه - وهذا حالنا مع الموهوبين - لا يكشف "سرّ المصلحة" لديه، وسرّ تلك الطلاوة التي تغلف "واقعيته الشعرية". في كتيب المعرض الذي يحتوي على مجموعة من القصائد المشفوعة بالحنين إلى ذاكرة الطفولة والمراهقة ورائحة الأم المفقودة، يتحدّث بعلبكي عن الواقع كمضمار حقيقي للمستحيل والمجاني. هكذا يتجلّى الحضور الإنساني والمادي في لوحاته: حضور الإنسان في عزلته الأدبية ومعاشيته للمساحات الداخلية بكل ما فيها من أغراض ومناخات نفسية ومن أصوات وروائح وهمسات غامضة.

اللوحة المقابلة من لوحات المعرض وتحمل عنوان "رينيه شار في ربيع مغلوط" (أكريليك على قماش، 180 × 150 سم).



تخليص الملاك من الرخام

أشعار ميكيل أنجلو

أحمد لوغليمي



لم يُنشر ديوان ميكيل أنجلو عبقرى النهضة الأوروبية إلا بعد ستين الذي حمل مسمّى "قوافٍ" والذي كان عبارة عن مجموعة من

عاماً على رحيله. الكثيرون منّا لا يعرفون شيئاً عن هذا الديوان القصائد التي كتبها أنجلو على ظهر رسوماته التخيلية.



يعدّ ميكيل أنجلو بوناروتي (1475 - 1564) من أكبر مبدعي النهضة الأوروبية، فهو فنان نابغة، ناثر، نحّات، رسام، معماري، شاعر، ومجنون بجدارة، برع في تعقب الولوج الإنساني واكتشف الوصفة السحرية للفن. كان يعتبر نشاطه بحثاً مسترسلاً عن أمثولة البهاء. يصنع تحفته، بمزاجه الساخر، بقامته المتراسة، وبرأسه الكلّها عظام، التي ستقوى باللطيمات المتوالية. كان بوناروتي فادح السجية، يأكل قليلاً، يتحدث قليلاً وينام قليلاً جداً، لكن دائماً بكامل ملابسه. وفي الآن نفسه، وحيداً وغامضاً، ككل عبقرى.

ذات أحد، يوافق 6 آذار 1475، في الثامنة مساءً، يولد قبل الأوان، عقب سقوط أمّه من على صهوة حصان وهي مترحلة نحو كاپريزي حيث عُيّن والده محافظاً. تموت أمّه وهو

في السادسة ويُعهد به إلى حاضنة فلورنسية، ابنة زوجة نحّات؛ يمضي بوناروتي معظم وقته متأملاً الحجارة وهي تتشكل حتى سكنه هوس النحت والرسم. رغم تعنيف الأب، ظل الطفل يُمضي وقته في الرسم حتى اعترف الوالد بهزيمته، فسجّله في مدرسة للرسم في الأول من نيسان 1488. وسيتميّز أنجلو سريعاً في حصص الدراسة التي كانت تقام في الأديرة، بنسخه البارع لرسومات الأبالسة Demonى ورسومات جوت Giotto؛ وعوض أن يُعيد الرسومات الأصلية التي كان يسلمها له أساتذته والقيّمون على الأديرة، كان يعيد رسوماته الخاصة؛ ولم يلحظ أحد ذلك!

عندما سيستنسخ من فناء المديتشي تمثاله الرخامي الأول "رأس إله الريف الروماني القديم Faun"، سيزيد عليه غضونا، وسيبرز ضحكته

الهازئة تبسدي والأسنان. وحينما سيأتي المعلم في زيارة لفنانيه الصغار سيدهش لعمل الصبي، وسيلقّ ساخراً بأن العجائز نادراً ما يحتفظون بأسنانهم كاملة. لا بأس! سيكسر ميكيل أنجلو سنّاً لتمثاله "إله الريف..."، ولدى عودة المعلم سيفجر من الضحك، وبطرب سيقبل اللوذي الصغير. قبل سن الخامسة عشرة سينجز ميكيل أنجلو العديد من التماثيل والرسومات، وفي سن السادسة عشرة،

وبسبب مزاجه الهازئ، سيُثير عليه أحد زملائه الذي سيكيل له لكمة تكسر أنفه؛ لكنها ستزيد رأسه صلابة وعنتاً. مستأنفاً جنونه المفرط، سيبيع إلى أحد قساوسة الكنيسة الكاثوليكية تمثال "إله الحب..." (نحته وأسنه كي يبدو عتيقاً) على أنه تحفة قديمة. استشرى نبأ الصفقة واشتهر معه ميكيل أنجلو كأكبر الفنانين فسقاً. بعد ذلك، سيتمادى في نحت إله الخمرة الروماني بذعر لا يخطر على بال، ما سيزيد من اعتباره أثماً. العام 1504 سيخوض ضرباً من ضروب المبارزة التصويرية مع ليوناردو دافينتشى، وسيجعل فلورنسا تنقسم إلى ميكيل أنجليين وداقنتشيين. سينجز هذا النابغة السرابي تمثال "الرافة" La pietà الذي سيغدو أشهر تماثيل العالم المسيحي (خلال حياته أنجز أنجلو

ثلاثة تماثيل تحمل هذا الاسم الذي سيصبح جنساً تشكيميا قائماً بذاته، لكثرة ما رسمها ونحتها الفنانون: مريم العذراء، منتحبة، وهي تحتضن المسيح بعد إنزاله عن الصليب). وعلى الذين سيذهلهم الشباب اللايصدق للعذراء في منحوتته هذه، سيعلق بذراة مكر: "النساء العفيفات مندورات للنضارة أكثر من غيرهن". كان ميكيل أنجلو يكتب قصائده على ظهر رسوماته التخيلية. مجاليوه لم يطلعوا إلا على نزر منها - لحسن حظه - وإلا كان سيتلقى لكماً أخرى. قصائده كانت تمتزج بأعماله الفنية، وسونيّاته كانت لأجل قطوريا كلونا، حبّه العذري الوحيد. وإذا كان الأسقف الأعظم قد تمكّن من كساء غريان رسوماته الفاضحة، فلم يكن ليفلج في ذلك مع قصائده، التي رقمها ترقيماً ولم يعنونها.

1	فيض الغبطة، كما الوجد مهلكة لإنسان مندورٍ لمشفة محتومة.	7	واذ أتفكر؛ ألفيني بحظي التعس أسعد من يعيش دون أن يخبر الغصة يهلك	11	توقظني أرجوك، تحدث همساً.
2	أبصرت ملاكاً في الرخام ولم أفعل شيئاً سوى أن نحتت ونحتت إلى أن خلصته.	8	وأنا لأنّي أنصهر في النار أستفحل.	12	لما برزت للوجود كقدوة فبهية الجمال أليدني كشعلة
3	من أثر فتان وعابر من نبع الرافّة تولد كل شروري.	5	أيّ فورة غضب، أيّ بؤس، أيّ منعة من يتدجج بالحب يقهر كل قدر.	13	إذ يخال شخص ما غير هذا، فهو مخطئ.
4	بموتي أحيأ	6	تهبينني من المجد ما يفضل عنك وترومين مني ما لسته.	14	وحده الجمال يسمو بالرؤية حتى تلك الذرى التي أكد لبوغها بالنحت والرسامة.
				15	استندنا، في ترجمتنا القصائد، إلى الطبعة الإيطالية الآتية: Rime, di Michelangelo Buonarroti. Ed. Universale Laterza. Bari. 1967

داعية - غراب يعتبر إحراق النوادي الأدبية إصلاحاً

اعتبر أحد الدعاة - الغربان في مقال نُشر في موقع الكتروني سعودي، بعد يوم واحد من حادثة الحريق التي تعرّض لها نادي الجوف الأدبي، أن الحريق "فعل مبرر"، زاعماً أن النادي يمثل خطراً على مجتمع الجوف المحافظ. وتابع الداعية - الغراب في مقاله المليء بالأخطاء الإملائية (قمنا بتصحيحها له): "لننظر إلى تلك الدعاوى الباطلة التي تطالب بصالة عروض السينما، وتدعو إلى حضور أمسيات شعرية ونثرية وقصصية تدار وتلقى من النساء والرجال، ضاربين بتعاليم ديننا عرض الحائط (...). وليعلم أولئك أن الله سبحانه وتعالى قد قيّض لهم أناساً همهم الإصلاح!" وتابع ناصحاً مسؤولي النادي الأدبي، مسمياً إياهم "معاول الهدم"، بـ "أن يتقوا الله فينا وفي مجتمعنا ونسائنا!"

وكانت النيران قد اندلعت بفعل فاعل - كما أكد رئيس النادي إبراهيم الحميد - في خيمة نادي الجوف الأدبي الثقافي المخصصة لإقامة النشاطات المنبرية، بسبب عزم النادي إقامة أمسية شعرية "مختلطة" يشارك فيها الشعراء: عبدالعزيز الشريف، محمد خضر الغامدي، حليلة مظفر. الصورة المقابلة لخيمة النادي المحترقة.



كيف عرّفت هيكيبيديا الشعر؟

ترجمة : تَمَام تلاوي

منذ أن ظهر الشعر تمّ توظيفه لمقاصد محدّدة كتوثيق الأحداث التاريخية شفويّاً، ورواية القصص كما في الشعر الملحمي، وعلم الأنساب ووضع القوانين الناضمة للمجتمع. وغالباً ما ارتبط بشكل وثيق بالطقوس الدينية في المجتمعات ما قبل الثقافية. الكثير من المخطوطات التي بين أيدينا اليوم كانت مكرّسة لتوثيق المفاهيم الدينية المعاصرة، والتي تعود جذورها إلى العصور القديمة، وكتبت كأشعار أكثر منها كنصوص نثرية وذلك بهدف سهولة استذكارها والمساعدة على ضمان دقة تناقلها الشفوي في المجتمعات ما قبل الثقافية.

والقافية والتكرار والتكثيف الشعوري واستخدام اللازمة، يبدو أنها جاءت من المحاولات المبذولة لرصف الكلمات بصيغ موسيقية. وفي الأعراف الثقافية الأوروبية توصف القصائد الأولى التي وصلت إلينا كملاحم هوميير وهيسود بأنها قصائد تؤدّى بمصاحبة الموسيقى أكثر من كونها أغاني خالصة. وثمة تأويل آخر يطرح فكرة أن القوافي واللازمة والصورة تمثل أساساً أدوات تنظيمية تساعد المنشد على إعادة استحضار القصيدة من الذاكرة. في المجتمعات ما قبل الثقافية كان يتمّ تأليف هذه الأشكال من الشعر من أجل الأداء المسرحي أو الموسيقي، وأحياناً خلاله. كان ثمة درجة محدّدة من الانسيابية لكلمات القصيدة التي يتمّ اختيارها بدقة. لكن دخول الكتابة جعل محتوى القصائد يثبت على النسخة التي دوّنت بها ويستمرّ في البقاء. هذا الكائن المكتوب دفع الشعراء للبدء بالكتابة إلى ما يسمّى القارئ الغائب. وقد عجل في هذا النزوع اختراع الطباعة، فالشعراء باتوا يكتبون اليوم للعين أكثر من الأذن. في العصر الحديث أدى ظهور وسائل الإعلام الالكترونية بالإضافة إلى تغلب قراءة الشعر على سماعه وإلقائه، إلى ولادة ما يسمّى بـ: شعر الأداء الغنائي أو الموسيقي، حيث ظهر في نهايات القرن العشرين كتاب كلمات الأغاني، وثقافة الراب، مع ازدياد مطرد لشعبية شعر "السرعة" الذي أدى إلى حدوث الشرخ ما بين الرؤية الأكاديمية والرؤية الشعبية للشعر.

لنثر الذي فهم بشكل رئيسي على أنه كتابة تنزع إلى المنطق وتتوازي مع البنية السردية والقصصية. هذا لا يعني أن الشعر لا يشتمل على المنطق، بل إنه يشتمل على ما هو أكثر من ذلك، فهو محاولة لاستخلاص الجمال أو الارتقاء من دون تحمّل مشقة عمليات التفكير السردى أو المنطقي. الشاعر الرومنتيكي الإنكليزي جون كيتس سمّى هذا الهروب من المنطق: الكفاءة السلبية. هذه المقاربة الرومنتيكية تشكل المفتاح الأساسي للشعر الناجح لأنها ملخّصة ومتباينة عن المنطق النظري الأساسي. وقد استمرّ تأثيرها في القرن العشرين، وهو الفترة التي شكّلت أيضاً تفاعلاً جوهرياً بين مختلف الأساليب والتقاليد الشعرية، بسبب انتشار المستعمرات الأوروبية ونشوء التجارة العالمية، بالإضافة إلى ازدهار الترجمة واكتشاف الكثير من الأعمال الشعرية التاريخية القديمة في الفترة الرومنتيكية. استخدام الشعر لنقل الأخبار الثقافية استمرّ حتى يومنا هذا. جميع الأميركيين تقريباً يعرفون أن كولومبوس أبحر في زرقة المحيط في العام 1492. أغنية الألف باء أيضاً تقوم بتعليم أسماء الحروف وترتيبها، ومن القصائد الشهيرة كذلك تلك التي تسرد أسماء الشهور وعدد أيامها في الروزنامة الغريغورية.

بعض الكتاب يعتقدون أن أصول الشعر تعود إلى الأغنية. وإن أغلب الخصائص التي تميّز الشعر عن الأشكال الأخرى للقول كالوزن

غالباً نغمة إيحائية أو إلهامية، كما أن المراثي والتراجيديات تميل إلى استحضار الاستجابات العاطفية العميقة. بعض السياقات تضمنت الموسيقى مثل التراتيل الغريغورية والخطابات الدبلوماسية والرسمية واللغة السياسية والهجائيات وأغاني الطفولة والسجع السفطائي وحتى المتون الطبية. المؤرخ البولندي لعلم جمال الشعر ولاديسلو تاتاركيفيتش في إحدى صفحات "مفهوم الشعر" أرجع نشوء الشعر وتطوره إلى مفهومين يتحدان، كما يوضح بول فاليري، عند "النقطة المحتومة". فالشعر "فن يركّز على اللغة، لكن للشعر أيضاً معاني أكثر عمومية، ويصعب تحديدها لأنها أقل من أن تحسم؛ فهو يعبر عن حالة محددة للعقل". المفكرون الكلاسيكيون وضعوا تصنيفاً كطريقة لتحديد جودة الشعر وتقييمها. وأرسطو وصف ثلاثة أنواع للشعر: الملحمة والملهة والمأساة، كما طوّر قوانين لتمييز الشعر ذي الجودة العالية من كل نوع، مرتكزاً على الغرض الشعري الأساسي لذلك النوع. في ما بعد حدّد علماء جماليات الشعر ثلاثة أنواع رئيسية هي: الشعر الملحمي، والغنائي، والدرامي، معتبرين أن المأساة والملهة تشكّلان نوعين فرعيين للشعر الدرامي. أعمال أرسطو كانت مؤثرة في الشرق الأوسط خلال العصر الإسلامي الذهبي، وفي أوروبا خلال عصر النهضة، على السواء. بعد ذلك ميّز الشعراء والمختصّون الشعر عن النثر ووضّعوا للأول تعريفاً مناقضاً

الهنديتان السنسكريتيتان: "راماينا" و"ماهابارتا" (تعتبر هذه الأخيرة أطول الملاحم المكتوبة إلى جانب الملحمة التبتية للملك غيسار). المفكرون القدماء أرادوا تحديد ما يجعل الشعر شيئاً متميزاً ونموذجاً فنياً، وما هي الأشياء التي تميّز جيده عن رديئه، ما أدى إلى ولادة ما يُعرف بـ: علم دراسة جماليات الشعر. بعض المجتمعات القديمة كالصينيين، ومن خلال شي يانغ، أحد الكتاب الخمسة الكلاسيكيين للكونفوشوسية، طوّر قوانين للأعمال الشعرية المرتبطة بالطقوس كمسألة ذات أهمية جمالية. ومنذ عهد أقرب، كافح المفكرون لإيجاد تعريف يمكن أن يشتمل على الاختلافات الأساسية العظيمة كتلك التي بين "حكايات كانتربري" لتشاوسر وبين "أوكو نو هوسوميتشي" لمانسو باشو، وأيضاً الاختلافات في المحتوى التي تمتدّ من الأشعار الدينية وحتى التاناخ وأشعار الحب وصولاً إلى أغاني الراب. يشكل المحتوى أو سياق النص أمراً محرجاً وأزمة حقيقية بالنسبة إلى الشعرية وإلى تطوّر أنواع الشعر وأشكاله. فمثلاً الأشعار التي تمّ توظيفها لتسجيل الأحداث التاريخية في ملحمة جلجامش أو في "الشاهنامه" للفردوسي كانت بالضرورة مطولات وسردية النّفس، في حين أن الشعر الذي استخدم لأغراض دينية وشعائرية في الترانيم والمزامير والصور القرآنية والأحاديث كان يمتلك

الكثير من القصائد التي نجت ووصلت إلينا من العالم القديم تمثل شكلاً من المعلومات الثقافية المسجّلة عن الشعوب في الماضي، وقصائدهم عبارة عن صلوات أو أقاصيص تدور حول مسائل ومعتقدات دينية، وتاريخ لسياساتهم وحروبهم، والأساطير المهمة التي نشأت في مجتمعاتهم. الشعر كشكل من الفنون يبدو سابقاً ومتقدماً على الثقافة، ولذا فإن العديد من الأعمال القديمة منذ "الفيدا" (1200 – 1700 ق.م) وحتى "الأوديسة" (800 – 675 ق.م) كتبت كما يظهر بشكل شعري ملحمي بهدف استذكارها والمساعدة على تناقلها الشفهي في المجتمعات القديمة. وقد ظهر الشعر في المدونات الأكثر قدماً لأكثر الثقافات معرفية على شكل مقاطع شعرية وُجدت على الألواح الحجرية القديمة والصخور الاسكندنافية التبتونية والأعمدة الحجرية المنقوشة. القصيدة الأقدم التي وصلتنا هي ملحمة جلجامش المكتوبة في الألفية الثالثة قبل الميلاد في بلاد سومر، وقد دوّنت بالخط المسماري على الألواح الطينية، ثم على أوراق البردي. أما أقدم قصيدة حبّ فوُجدت على لوح طيني يُعرف حالياً باسم "استانبول" وهي أيضاً قصيدة سومرية، أنشدتها عروس الملك السومري شو – سين الذي حكم في الفترة الواقعة بين 2037 – 2029 ق.م. بالإضافة إلى جلجامش فإن أقدم شعر ملحميّ تمثله ملحمتا "الإلياذة" و"الأوديسة"، والملحمتان

أدونيس وحيدر... حوار الشعر والرسم والكولاج

احتضنت "دائرة الفنون" بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي في عمّان، العرض الأول لتجربة مشتركة، ستجوب العالم العربي والاتحاد الأوروبي (كما ذكر موقع "جهة الشعر")، بين الشاعر السوري أدونيس (مواليد 1930) والرّسام العراقي حيدر (مواليد 1954)، والقائمة على حوار بين الشعر والرسم والكولاج، بما يؤشر إلى العلاقة الجمالية بين النص الشعري والنص البصري. ويستثمر أدونيس في لوحاته قصائد كتبت بخط اليد تستحضر إبداع الشعر العربي الكلاسيكي ورموزه من مختلف الأزمنة والحضارات: المعري وأبو تمام ووضاح اليمن؛ الشعراء الذين يربطهم التمرد والرفض والنظر إلى العالم بعين ثالثة.

أما حيدر فيخلق مساحات شبيهة بالأبواب والنوافذ تحمل دلالات متعدّدة تشير غالباً إلى الكآبة والخوف رغم ألوانها المشعّة (خصوصاً حين تكون موصدة). في محيط هذه الأبواب والنوافذ تدور حكاية الإنسان وتاريخه. وهذا المعرض هو الأول لحيدر في الوطن العربي منذ أن هاجر إلى باريس.



النقد الرقمي

السيد نجم

عرف العالم العربي الشبكة العنكبوتية سنة 1998 وشاع استخدامها المعلوماتي والخدمي والتجاري والإعلامي والتعليمي... ثم اقتحم الأدباء الساحة، ما أفرز نصوصاً أدبية جديدة ذات ملامح خاصة، بعضها سعى إلى التجاوز في أجناس الرواية والقصة والشعر والمسرحية مثل: محمد سناجلة، عبد النور إدريس، محمد أشويكة، محمد حبيب وسواهم. وقد استقبلت تلك الأعمال بقدر من الحيرة التي قد تعني التساؤل عن هوية تلك الأعمال. فهل حان الوقت لأن تنتج التقنية الرقمية إبداعها الخاص؟ وهل لدينا القارئ - الناقد المهيأ للتفاعل مع هذا المعطى الجديد؟

تشكّل تلك النصوص عدداً من المصطلحات ذات الدلالة نفسها: "الأدب الرقمي" (أدب المنجز بالتقنية الرقمية - معطيات الحاسوب)، "الأدب الافتراضي" (يعود إلى معاشة معطيات الشاشة بمشاعر الانبهار إلى درجة خلق واقع افتراضي)، "الأدب التفاعلي" (نظراً إلى إمكان التفاعل مع النص، إضافة أو حذفاً). بسبب هذه التقنية الرقمية، أصبحت الكلمة بعد الصورة، الصوت، الرسم، التلوين. وبعدها كان "التلقين" هو الوسيلة لاكتساب المهارة، أصبح "البحث عن المعلومة" والتعامل معها هو الوسيلة. لم يعد السؤال: ماذا تعرف عن؟ بل أصبح: كيف تعرف عن؟ أو: ماذا تفعل إذا؟ وفي مجال الإبداع يجب الإشارة إلى أن مفهوم الكتابة في أي نص يتم من خلال تحليل بناء النص ذاته، وهي مسؤولية مشتركة بين الكاتب والقارئ - الناقد معاً. لذا يثار السؤال حول طبيعة النقد الرقمي وماهيته، ثم آفاقه ومستقبله؟

مرّ النقد الأدبي في مراحل مهمة: التعامل مع "النص" باستخدام المنهج الداخلي، بعد التعامل بالمنهج التاريخي، والتحوّل إلى التعامل المباشر مع النص على أساس أنه وحدة متكاملة مستقلة، وقد استخدمت البنيوية أدوات خاصة كمفاتيح لفهم النص الأدبي وتحليل مكوناته. ثم أخيراً "النقد الثقافي" عبر النظر إلى النص وكأنه مغلق على ذاته، وفي الوقت نفسه الإعلان عن إمكان الاستفادة من المناهج التي تتناول الخلفية

للعمل الإبداعي الرقمي". ولعل هوية النقد الرقمي هي "جملة أدوات الناقد الرقمي ووسائله المتاحة في فهم وتفسير العمل الإبداعي الرقمي، منها المدخل التقني البحث، والمدخل الإبداعي البحث، وأخيراً المدخل المزدوج سواء التقني والجمالي في تعامل الناقد الرقمي مع العمل الرقمي".

بذلك قد يتفق النقد الرقمي مع النقد الأدبي المتعارف عليه في كونه يرفض أحكام القيمة، ويعتمد على التحليل وإبراز مواطن القوة والجمال ومواطن الضعف دون إصدار أحكام نهائية. أيضاً يمكن أن يتفق في تنسيب العمل الإبداعي الرقمي إلى مذهب ما كأن يكون العمل رومانياً أو واقعياً، بينما لا يتفق مع النقد الأدبي السرد في تنسيب العمل الإبداعي الرقمي إلى مدرسة أدبية ما كالبنيوية والشكلانية والتفكيكية (تلك التي تعتمد على الأسلوب، أي الكلمة وتركيبتها). وبالتالي فإن النقد الرقمي ينقسم إلى: "نقد رقمي نظيري" يعتني بالنظر إلى الجوانب النظرية (علاقة الصورة بالأدب الرقمي، نقد رقمي تطبيقي...)، و"نقد رقمي تاريخي ومستقبلي" يتضمّن التفاعل مع المعطيات التاريخية للتقنية الرقمية.

المتابع لمعطيات البحث في الثقافة الرقمية، سيتعاطى حتماً العديد من الدراسات الجادة في مجال النقد الرقمي، وبعض تطبيقاته المختلفة. ولن ننتظر طويلاً حتى نجد التصنيفات والتنوعيات المختلفة للنقد والناقد الرقمي العربيّين.

من خلال البحوث الأدبية محدّدة بالوظيفة الاستعارية للصورة اللفظية، أصبحت في مرحلة تالية تُعامل في وصفها نصاً ثقافياً. تشير د. عبير سلامة إلى وجود أربعة مصطلحات لتعريف بلاغة الميديا الجديدة في السياقات النقدية الغربية، هي: البلاغة الرقمية Digital Rhetoric، البلاغة الالكترونية Erhetric، البلاغة المرئية Visual rhetoric، بلاغة الإنترنت Web Rhetoric.

البلاغة الرقمية تعني فنّ الإقناع في وسائل الإعلام الالكترونية، أو فن توجيه المحتوى - في أنواع جديدة من الخطاب، كالبريد الالكتروني، صفحات المواقع، ألعاب الفيديو، المدونات، والصور المعدّلة - ليناسب الوسط الذي يُقدم عبره (الإنترنت). "البلاغة" هنا تهتمّ بالعلاقة بين الصورة والنص (الأفلام، الإعلانات، صفحات الإنترنت... إلخ). الصور في البلاغة المرئية تعبيرات عقلية عن المعنى الثقافي. مصطلح "بلاغة الإنترنت" يستوعب جوانب جديدة، فهذه البلاغة تقاس على: الاعتبار الوظيفي (ما يجعل الموقع مُستخدمًا بسهولة)، والاعتبار الجمالي (الاعتبارات المرئية، النصية، والتفاعلية). فقارئ صفحات الإنترنت هو كاتب أيضاً، والقراءة في المعنى التقليدي ليست شرطاً وحيداً لما يحدث عندما نطالع نصاً إلكترونياً، لأن ما يُقرأ لم يعد بنية خطية بالضرورة، بل هو يذوب مع المحتوى في التصميم المرئي. لقد سقطت سطوة الكلمات، تراجعت أمام سطوة الأيقونات والصور المحمّلة

بالأفكار والانفعالات، ووضوح النص في هذه السياقات أفضل، على سبيل المثال وصف أفعال تتخلل الحوار: lol: laugh out loud أو تجنّب كتابة تعبيرات شائعة: IMHO: in my humble opinion. إذاً هنا التمرير السريع للأفكار والمفاهيم، في زمن محدود، التلقائية، التركيز على اللحظة الحاضرة، فثمة ضرورة تقنية لأن يكون التعبير موجزاً.

لقد أنتجت الشاشة/ الكمبيوتر والتقنية الرقمية، ذائقة جديدة في الكتابة والقراءة معاً، ومنها ما عرضها محمد اسليم عن الكتابة باعتبارها ورشة مفتوحة: "إمكان إدراج الصورة والصوت في النص المكتوب، قابلية الاستنساخ السريعة واللانهائية، تحميل النص على نصوص أخرى كتابية أو سمعية أو مرئية، بالإضافة إلى إمكان تحوير الكتابة والنص إضافة أو حذفاً، ما يجعل النص أشبه بورشة عمل لا تنتهي... ثم اختفاء أو تضالُّل دور الكتاب الورقي التقليدي". إلا أن الكاتب ضمن من يرون عدم تحقق تلك الاحتمالية لاعتبارات كثيرة أهمها أن التقنيات التي ابتكرها الإنسان لم يُلغ منها الجديد السابق عليها. لعل أفضل تعريف لهوية النقد الرقمي هو "التناول الموضوعي الواعي بأسرار التقنيات السردية/ المشهدية، بالإضافة إلى أسرار التقنيات التكنولوجية، في تحليل العمل الإبداعي الرقمي، وإبراز عناصره الأولية التي شكّلتها، ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك، وبأي درجة نجاح تحقّق توظيفه في البناء الكلي

التاريخية، وتأويل النص، والاستفادة من الموقف الثقافي النقدي. لذلك يُنظر إلى مستقبل الكتابة على أنه مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة التي يعيشها الإنسان، وقدر المتغيّرات التي بدأت تمسّ حياته. وقد بانت بشائرها وتحولها من الفن البسيط إلى الأكثر تعقيداً، ومن التقديم البسيط للخبرات والرؤى إلى فنون تستوعب الخبرات، ولا تقدّم حلولاً جاهزة، بقدر ما تقدّم إثارة ما للخبرة، أي أن يصبح المتلقي مشاركاً، ووجبت الاستعانة بفهم نقدي يعين الكاتب والقارئ معاً، والسؤال حول جهد الناقد الرقمي ضروري. فإذا كان التعريف (الوظيفي) للغة بأنها وسيلة التواصل بين الأفراد والجماعات، فإن ثمة قراءة للموسيقى والفنون التشكيلية وغيرها، من دون الحاجة إلى الأبجدية (غير الموظفة أصلاً في إنتاجها). وقد أصبحت هي نفسها من مفردات اللغة الرقمية في مجال الإبداع الرقمي والقراءة، فهي عملية إرادية، متّفق على قواعدها، لفك طلسم ما وتحويله من رمز إلى معنى ودلالة. أما الإبداع فقد عرّفه البعض بكونه الإتيان بالجديد، وهو تعريف غامض، فليس كل جديد إبداعاً. وسائط التقنية الرقمية: الصورة، الصوت، اللون والرسم، ثم الحركة. اليوم لا يمكن تصوّر الحياة من دون الصور، ولأن الصورة من أهم وسائل الاتصال، فقد جعل شارل بالي الصورة الأدبية في الاتصال الشفاهي جوهر المجاز، معتبراً المجاز معياراً للتمييز بين المكتوب والمنطوق. وفي حين كانت الصورة

التاريخية، وتأويل النص، والاستفادة من الموقف الثقافي النقدي. لذلك يُنظر إلى مستقبل الكتابة على أنه مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة التي يعيشها الإنسان، وقدر المتغيّرات التي بدأت تمسّ حياته. وقد بانت بشائرها وتحولها من الفن البسيط إلى الأكثر تعقيداً، ومن التقديم البسيط للخبرات والرؤى إلى فنون تستوعب الخبرات، ولا تقدّم حلولاً جاهزة، بقدر ما تقدّم إثارة ما للخبرة، أي أن يصبح المتلقي مشاركاً، ووجبت الاستعانة بفهم نقدي يعين الكاتب والقارئ معاً، والسؤال حول جهد الناقد الرقمي ضروري. فإذا كان التعريف (الوظيفي) للغة بأنها وسيلة التواصل بين الأفراد والجماعات، فإن ثمة قراءة للموسيقى والفنون التشكيلية وغيرها، من دون الحاجة إلى الأبجدية (غير الموظفة أصلاً في إنتاجها). وقد أصبحت هي نفسها من مفردات اللغة الرقمية في مجال الإبداع الرقمي والقراءة، فهي عملية إرادية، متّفق على قواعدها، لفك طلسم ما وتحويله من رمز إلى معنى ودلالة. أما الإبداع فقد عرّفه البعض بكونه الإتيان بالجديد، وهو تعريف غامض، فليس كل جديد إبداعاً. وسائط التقنية الرقمية: الصورة، الصوت، اللون والرسم، ثم الحركة. اليوم لا يمكن تصوّر الحياة من دون الصور، ولأن الصورة من أهم وسائل الاتصال، فقد جعل شارل بالي الصورة الأدبية في الاتصال الشفاهي جوهر المجاز، معتبراً المجاز معياراً للتمييز بين المكتوب والمنطوق. وفي حين كانت الصورة

التاريخية، وتأويل النص، والاستفادة من الموقف الثقافي النقدي. لذلك يُنظر إلى مستقبل الكتابة على أنه مرتبط بشكل مباشر بنوع الحياة التي يعيشها الإنسان، وقدر المتغيّرات التي بدأت تمسّ حياته. وقد بانت بشائرها وتحولها من الفن البسيط إلى الأكثر تعقيداً، ومن التقديم البسيط للخبرات والرؤى إلى فنون تستوعب الخبرات، ولا تقدّم حلولاً جاهزة، بقدر ما تقدّم إثارة ما للخبرة، أي أن يصبح المتلقي مشاركاً، ووجبت الاستعانة بفهم نقدي يعين الكاتب والقارئ معاً، والسؤال حول جهد الناقد الرقمي ضروري. فإذا كان التعريف (الوظيفي) للغة بأنها وسيلة التواصل بين الأفراد والجماعات، فإن ثمة قراءة للموسيقى والفنون التشكيلية وغيرها، من دون الحاجة إلى الأبجدية (غير الموظفة أصلاً في إنتاجها). وقد أصبحت هي نفسها من مفردات اللغة الرقمية في مجال الإبداع الرقمي والقراءة، فهي عملية إرادية، متّفق على قواعدها، لفك طلسم ما وتحويله من رمز إلى معنى ودلالة. أما الإبداع فقد عرّفه البعض بكونه الإتيان بالجديد، وهو تعريف غامض، فليس كل جديد إبداعاً. وسائط التقنية الرقمية: الصورة، الصوت، اللون والرسم، ثم الحركة. اليوم لا يمكن تصوّر الحياة من دون الصور، ولأن الصورة من أهم وسائل الاتصال، فقد جعل شارل بالي الصورة الأدبية في الاتصال الشفاهي جوهر المجاز، معتبراً المجاز معياراً للتمييز بين المكتوب والمنطوق. وفي حين كانت الصورة

أنطولوجيا شعرية لبنانية - أرجنتينية

عن منشورات "تانتاليا" في بوينس آيريس، صدر للزميلة صباح زوين، بالاشتراك مع الشاعر الأرجنتيني إدغاردو زوين، أنطولوجيا الشعر اللبناني والأرجنتيني تحت عنوان "في لقاء مع الشعر"، تضمّ ثلاثين شاعراً لبنانياً وثلاثين شاعراً أرجنتينياً.

الشعراء اللبنانيون هم: شوقي أبي شقرا، عباس بيضون، صلاح ستيتية، إيتل عدنان، فؤاد رفقة، هدى النعماني، نهاد سلامة، بول شاوول، محمد علي شمس الدين، بسام حجار، وديع سعادة، صباح زوين، أنطوان أبو زيد، عبده وازن، عناية جابر، إسكندر حبش، أنطوان بولاد، شوقي بزيع، ميشال قصير، حمزة عبود، الياس لحود، يوسف بزّي، ريتا بدوّرة، جوزف عيساوي، لامع الحرّ، سوزان عليوان، ناظم السيد، نديم بو خليل، زينب عساف، غسان جواد، زكي بيضون. والشعراء الأرجنتينيون: ليونيداس لامبورغيني، هوغو غولا، هوغو باديليتي، خوان كارلوس بوسترياسو أورتيس، خوان خلمان، خوان غارثيا غايو، لويس تيديسكو، سانتياغو سيلفستر، هوغو موخिका، فرناندو سانتشيس سوروندو، أرتورو كاريرا، خورخي أوليسينو، ماريا دل كارمن كولومبو، خورخي بوكانيرا، دلفينا موسكييتي، ماريا تيريسا أندرويتو، دانيال تشيرون، ألدو نوفيلي، ماريا نغروني، إدغاردو زوين، لاورا ياسان، أندريا غوييو، رودولفو إدواردز، روبن غونساليس، باربرا بيللوك، هرنان لا غريكا، دولوريس إسبيخا، كرلوس خوارس ألداسابال، فلورنسيا اباتيه، خوان بابلو برتاتزا .



اخرجها

ترجمة : نائل الطوخي

فلسطينيون من أجزاء اليهود	كولا وبنطلون يوسف عوزير
ويهود من أجزاء الفلسطينيين	في الأسبوع التي تدور فيه إصحاحات " ويرى "
سارة أمنا وهاجر أمهم ستكونان مبسوطتين جزئياً	عندما تطرد سارة هاجر وإسماعيل
وسوف نشرب كولا	أطلقت رصاصة حيّة على الطفل
وسوف نلبس البنطلونات أيضاً	علي جاواريش
صوت إسرائيل من القدس	وبيلغ سبع سنوات إلى داخل مخّه مباشرة
شيرا ستاف	تحول علي جاواريش إلى نبات
إليكم الأخبار ونبدأ بالموجز	في المستشفى الإسرائيلي ظل يحتضر يومين
قرر مجلس الأمن القومي: عملية " الرصاص المصبوب "	وملاك الموت الذي جاء لم يرشد أمه إلى البئر
سوف تتواصل إسرائيل تعطّل وفداً للمعونة الإنسانية في طريقه إلى غزة	وفي الأسبوع الذي دارت فيه إصحاحات " الأيام "
رئيس الوزراء، إيهود أولمرت يعلن: ليست ثمة أزمة إنسانية في غزة	قسموا علي جاواريش إلى أجزاء
وزيرة الخارجية، تسيبي ليفني	أعطوا لطفل يبلغ 15 سنة الكبد والرئتين
سافرت إلى باريس من المقرر بالنسبة إلى وزير الأمن، إيهود باراك	هكذا قالت أمه في النشرة
أن يهدأ نشاطه الانتخابي وإلى الأخبار بالتفصيل	قام الطفل وطلب كولا وبنطلونا
بنيامين نتنياهو أعلن: الحكومة التي أترأسها سوف تحطم	أبو جاواريش قال إنهم سيعطون أجزاء ليهودي أيضاً
سلطة حماس حتى الآن تمّ إحصاء ثلاثمئة وتسعين	بالأمس فقط قسموا جندياً يهودياً على عرب
	قصيدة مجنونة أكتبها ربما هكذا، ببطء ولطف
	نتبادل المواطنين



شطرنج كاندنسكي.

قتيلاً فلسطينياً وثلاثة إسرائيليين	التي تندلع فيها وتصداً القذائف
وعشرات الجرحى المشاهدون منجذبون إلى	ستنتهي صلاحية الصواريخ
برامج الأخبار الشريط الإخباري يظهر	ولن يرى أحد الدموع
تمّ تسجيل ارتفاعات للأسهم في البورصة	أكرّر النشرة في الأستديو
الدولار يزداد قوة أما النشرة الجوية	الثقافة العبرية
مطر ثقيل على وشك الهطول	أهارون شبتاي
سيول متوقعة في الأماكن المنخفضة	الثقافة العبرية
الرؤية صفر طائرات سلاح الجو ستتحطم	تشبه أختين
والدبابات ستغرز في الوحل ولن تتمكن من التقدم ولو متراً	بنّتين جيدّتين
فوهات المدافع ستمتلئ بالماء	متزوجتين
ستنطفئ النار في اللحظة	من عسكريين
	ضابطين ثابتين
	الأولى تزوّجت بينكي
	والثانية بوغي
	في النهار يبكران
	بينكي وبوغي
	هذا يجري
	مع وحداته المدرّعة

يزرع القتل في المساكن الفقيرة	من على بعد عشرين كيلومتراً
ويدمر البيوت على الأطفال والشيوخ	لا نسمع إلا طنين الرشاش
وذاك ينظر من منظاره	الكتب أعيدت إلى الخزنة
وبهزة رأس يحول القرى	في حلاتها اللائقة
التي تزهّر المزارع فيها إلى حطام	والأختان
ويحول المدن إلى معسكرات تجميع	تستردشان بوصفاتهما
	وتطبخان
	هذه تطبخ الجلاش لبوغي
	وتلك تطبخ البسطة لبينكي
	ماذا تسمّونها
	تال كوهين باخور
	تسمّونها حرباً
	هو لا يزال احتلالاً
	تسمّونه عدلاً
	هو لا يزال احتلالاً
	تقولون إنها ملكنا
	هو لا يزال احتلالاً
	تقولون إن للربّ نوايا
	تسمّونه إيماناً

هو لا يزال احتلالاً	بلا عنوان
تسمّونه غباء	أورن كاكون
هو لا يزال احتلالاً	قال رئيس هيئة الأركان: في
لا تسمّونه احتلالاً	غزة أسست دولة اليهود.
هو لا يزال احتلالاً	قال وزير الأمن: كل قنبلة هي انتداب.
تسمّونه يساراً	يغني الأطفال في الطرق
تسمّونه يميناً	أمي خبزت فطيرة لي
تسمّونها دولة	أطفال حماس يغنون دائخين
هو لا يزال احتلالاً	من الرصاص المصبوب
الآن ستواصلون الحياة	قالت النار اليهودية للحم
كان شيئاً لم يكن	ملعون أنت من كل ما على وجه الأرض
	موتاً تموت. قال اللحم: أنا
	أغرق في البحر وأنتم تغنون
	يغني الأطفال في الطرق
	أمي خبزت فطيرة لي
	أطفال حماس يغنون دائخين
	من الرصاص المصبوب
	العساكر يصنعون الحرب.
	الشعراء يكتبون القصائد
	في أيام الحرب يرخص

من معركة الوزن إلى معركة السطر

"قصيدة النثر العربية، أو خطاب الأرض المحروقة" كتاب جديد صدر للناقد المغربي رشيد يحيايوي (دار إفريقيا الشرق - المغرب)، يقف فيه المؤلف لدى مجموعة من الأسماء الشعرية والنقدية التي أسهمت في إغناء الخطاب النقدي حول قصيدة النثر العربية، أمثال يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج ونازك الملائكة... وصولاً إلى الأجيال الجديدة من الشعراء والنقاد. ويناقد الكتاب في ضوء ذلك أهم مفاهيم قصيدة النثر وتعريفاتها، غربياً وعربياً، متوقفاً لدى ما يعتبره مغالطات ترسّخت في الخطاب السائد حول هذه القصيدة. ومن الكتاب نقراً: "انتهت معركة الوزن وبدأت معركة السطر. ولدي إحساس نقدي بأن مستقبل النقد الشعري العربي سينشغل بهذا الاستشكال. ستهياً أطاريح ودراسات، وتعقد ندوات ومؤتمرات حول قضية السطر الشعري، وقد تكون القضية تحت تسمية الشطر الشعري، والبيت الشعري والفقرة الشعرية... إلخ. وسيتم الحديث عما إذا كان السطر الشعري هو محدّد الشعرية. وسيقال أيضاً إنه مقوم لا يخلق وحده الشعر. كما سيتم الحديث عن التدوير الشعري (اللاعروضي طبعاً)، وعن تواصل الأسطر وتراسلها. وعن انقطاعاتها وبنياتها التركيبية البلاغية... وستكون المعركة أقوى حول ما إذا كان الشعر "الحقيقي البديل" يلزمه أن يكون في اسطر مشطورة أم في تراسل وتواصل الجمل والأسطر، وسيستمر الخلاف حول ما نسمّي هذا وما نسمّي ذاك. ومن مكر اللغة أن نلاحظ هذه التشاكلات الجنسية: سطر/ شعر/ شطر. وعلينا أن نتوقع من يقوم بالتأصيل لذلك مؤكداً أن المعاجم القديمة تضمّنت ما يعلق الشعر بالسطر وبالشطر وقيام من يخالف، فيميّز بين حركة اللغة في الأشكال الجديدة، وبين حركة اللغة في المعاجم القديمة".



الكحول وتتوافر مواضيع للكتابة

الضباط يتلقون الأوسمة ونياشين الشرف، القتلى يصبحون شهداء

فرجيل وهوميروس يكتبون قصائد رائعة. ليس سليماً الاكليسيه حول المدافع وشياطين الشعر القتلى لا يحصون لوفرتهم، وكذلك ولا أبيات الشعر.

يغني الأطفال في الطرق أمي خبزت فطيرة لي أطفال حماس يغنون دائخين من الرصاص المصبوب قتلتموني قتلتموني أنا لست حياً أنا ميت قتلتموني قتلتموني أنا ميت انظروا لي أنا ميت قتلتموني قتلتموني قتلتموني أنا ميت

عسقلان نعاما جيرشي

ماما، هذا سيء لي جداً كيف أنني في أوقاتك العصبية لست معك، كتفاً إلى كتف وإنما مع أعدائك اللدودين أمشي

وصوت صراخك أقوى في أذاني من صوت صراخهم وبكائك، لا بكائهم يشق أذني في الليل أيضاً، هنا أيضاً

علي أن أجاهد لأخرسه علي أن أجاهد لأنقب تحته وألا أسمعه هو فقط وألا أرى وجهك الخائف فقط

في عيني
آه، ماما، ماما

هل تذكرين جهاد الذي بنى بيتنا ثم بنى بيته جهاد أمحي من دموعك أمحي من ذاكرتي أمحي من الذاكرة القصيرة للمدينة التي تقيأت داخل غزة سكانها العرب وأرسلت جنودها لاحتلالهم ودعتهم للعودة إليها لبنائها وتقيأتهم مرة ثانية، وثالثة، وأرسلت أبناءها إلى بنات بناتهم

على الأرض الفقيرة، على أرضهم آه يا ماما مدينتي عسقلان لن أمشي معك كتفاً بكتف لن أواسيك، لن أواسيك سوف أخلط دموعك بدموع جهاد بكاءك ببكاء أولاده وأحفاده ببكاء بيته الذي تطاير في الريح ببكاء بيته الذي لم نعرف أنه بُني ولم نعرف أنه هُجر ولم نعرف أنه سُحق حتى تفتت

وسحابات الغبار المتصاعدة منه ليست هواء سحابات الغبار المتصاعدة منه نتنفسها آه يا ماما، أتمنى لو كنت أستطيع أن أقول لك أشياء أخرى

سلسلة الحسابات اللانهائية
تسالا كاتس
عداً الصواريخ والجنود

المركبات والبزات العسكرية، أدوات المطبخ عدّ تلك التي تخصّنا، والتي تخصّ العدو والتي تخصّ عابري السبيل والأمم المتحدة عدّ الموتى والأحياء وميزبين المخربين وهؤلاء الذين ساعدونا

عدّ المرات التي أطلقنا النار فيها

مروحيات عدّ الأبرياء من دون اللبنانيين، هذا لا يخصنا

عدّ بصوت عال رتيب، مسترخٍ وإذا تلخبطت أبدأ من الصفر، من جديد

1.0

عميحي شاليف

في حرب غزة 1.0 كنا نجلس طول اليوم أمام التلفزيون ننظر بأعين منهكة إلى أسماء القتلى ننصت إلى الإيقاع الرتيب للقراءة

نسأل أنفسنا متى سيقراون علينا الاسم الأخير

جميع الأسماء بدت كأنها أخيرة لكن لم يكن أي منها هو الأخير

حوصلات

إنسان إيتاسكوبلينسكي بين حوصلتي وحوصلتك يمتد النيل وقناة السويس، ومقالب النفايات، واللاجئون والمجاري أريد حفر نفق من الحب يصل بيننا

نستطيع تربية أجنّة مبهجين، يعيشون على الحمام السمين

أريد نقل آثاري وآثارك إلى كتب التاريخ والحلقات التعليمية في التلفزيون

وأن نتجول ذهاباً وإياباً من دون مكتشفات أركيولوجية باستثناء الأواني التي نسينا غسلها وظلّت في الحوض

أريد سدّ فجوة في الأزمة السورية الإفريقية

أن تتحرّك الأرض هكذا فلا نذكر أين كانت من قبل وينهار النفق على نفسه وتخترق الأجنّة جدرانها ببهجة ونقول إنه هكذا كان الوضع دائماً كلنا سنصبح أمعاء مشوية تتكتك انفصلت عن نفسها

أغنية للأيام الرهيبة غيرين تسلجوف

من في الماء من في النار من في يدي من تحت يدي من في ثمانية وأربعين من في ستة وخمسين من في العمليات الانتقامية من في سبعة وستين، في ثمانية وستين، في تسعة وستين في سبعين، في واحد وسبعين، في اثنين وسبعين في ثلاث وسبعين من في سنة مولدي

من في خمسة وسبعين، في ستة وسبعين، في سبعة وسبعين، في ثمانية

وسبعين، في تسعة وسبعين، في ثمانين، في واحد وثمانين من في صبرا وشاتيلا

من في ثلاثة وثمانين، في أربعة وثمانين، في خمسة وثمانين في ستة وثمانين

من في الانتفاضة الأولى، بالأيدي والأرجل المكسورة من في ثمانية وثمانين، في تسعة وثمانين من بأيدي عامي بوبر من في واحد وتسعين من باسمي

من في ثلاثة وتسعين، في أربعة وتسعين، في خمسة وتسعين من في قرية قانا من في سبعة وتسعين، في ثمانية وتسعين، في تسعة وتسعين

من في انتفاضة الأقصى، من في التصويب الدقيق من في ألفين وواحد من بالقنبلة ونصف في الألفين وثلاثة، ألفين وأربعة، ألفين وخمسة من هذه المرة في قرية قانا من بالقنابل العنقودية من في ألفين وسبعة من في عيد الرصاص المصبوب من عليه الدور

× من أنطولوجيا "لاتسيت" (تعني: اخرجوا) التي أعدها في اليوم الخامس للحرب على غزة، وخلال ١٢ ساعة فقط، شعراء إسرائيليون كنوع من الاحتجاج الفوري.

"مفاجأة" جامعة ابن زهر المغربية

فوجئت "الغاوون" بعدما وصلت إلى بريدها نسخة من مشروع تخرّج جامعي (جامعة ابن زهر – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – أغادير)، بأن هذا المشروع يتناول تجربة شاعرة عشرينية شابة هي الزميلة زينب عساف. أما الطالب صاحب المشروع فهو رشيد أرو.

ولزوم الإشارة إلى هذا المشروع لا يكمن في فريدة مضمونه، أو فريدة معالجته، فهو بحث مبسّط اعتمد ما يشبه التسلسل البييلوغرافي مع حواش قصيرة أقرب إلى التعقيب منها إلى شيء آخر، إنما في انحيازه إلى مناقشة تجربة شابة غير مكرّسة أكاديمياً. ما يستوجب تحية الطالب والدكتور المشرف والجامعة، على أمل أن نرى تجارب شابة أخرى مستحقّة في مشاريع طلبة الجامعات العربية، وخصوصاً تلك التي لا تعترف بقصيدة النثر في مناهجها، فما بالك بشعرائها الشباب.



إلى أختها، وتظللين كاملة الأهبة ولست في التلبّد، وأنت تفرحين كما أظن، ولا يتغيّر حرف من أبجديتك، ولك حتى الطريق هنا العبت وهنا الرقصة التي لا تزول، إلى أن تهزّك بعض الخطوات وعندئذ تأخذك الغريزة، وترتفعين. وأنا أسمع ضوضاءك وأصغي إلى نفسي وقرارة جسدي وألتفت إليك ولا شيء عندك وأعرف مدى فقرك ومدى ثرائك وكيف أنت دائماً في البهجة. ومهما ضاقت الرحلة وقصرت اللذة، فأنت شجاعة ولك فطنتك وأنت لا تغيبين وترسمين الدائرة حيث تجولين، واحفظي لسانك من الكلام، لئلا ينهض لك ثعلب محتال أو شخص كاذب ويكذب أحدهما تلو الآخر عليك وبعدئذ من ينصرك ومن يصدّق أن ريشك يظل إياه ولن تقع الجبنة من فمك. ولن ينخفض لك الجناحان إلى حيث تندمين.

البلاد، أسألها أين أنت يا يمامة، وماذا تفعلين في الضجّة وفي سرقة الفضاء منك، وفي أيامك كاملة وفي البقاء على النخوة وعلى المزاج الواحد والتناغم الحي مع الطبيعة الملتفة. وماذا إذن دورك وما هي رسالتك، وما مطلبك ما دامت الورشة تكبر وتكبر، وتعلو وتعلو، وبك سررت إذ أنت لا تبالين بأن يأتي الباطون ويكسر لك نمطك، ولك ظلالك ولك بحبوحتك، ولا تنتظرين أن تسوء الحال، بل أنت أنيقة، ولونك هو اللون المائل إلى البني، ولك عباءتك الملتصقة، ولك عنقك المتطاوّل اليقظ ولك منقارك الذي ييحث عن الحبة، عن الثمرة، عن بعض الثمار من حواليك، عن اليباس الذي هو كامن في أعلى وفي أسفل على الحضيض وعلى ما فوقه، ولك العذوبة والقناعة، ثم هذا الصمت في مشاويرك إذ لا تنطقين، وترتاحين في الانتقال من نقطة

في هندامها اللائق، في قوامها الأملس، ولا أحد يريد ريشها أو يريد أن يجوع أو أن يقبض عليها طعاماً أو باندفاع أعمى. وكيف ذلك يكون واليمامة حرة ولا خوف، ولا تحتاج إلى أحد، بل تنام حيث يطيب المقام ولو خسرت ملاذاً، أو فقدت الشجرة، أو الشجرتين، وتضاءلت المسافة لتطير، لتلعب، لتلهو في أي مكان أي زاروب فضائي متاح. ولعل الأنس علامتها، ولا بدّ من مكان لتسند القائمتين، ولا بدّ من الأغصان ومن النواتئ المختلفة. وينبغي أن أصغي إلى صمتها، فاليمامة صامتة، لا تعزف على أي آلة، أي موسيقى. وينبغي أن نترك لها المدينة، والأشرفية ذاتها، أن يكون لها المجال، والميدان الواسع، بل لعل اليمامة، من كونها كذلك، وكونها بنت بيروت وفي الأشرفية خاصة، تجد سريعاً مأوى، وعندما يجور المطر وينزل كثيفاً على

العالة التي في حجم الغمامة

نصوص أخرجها من موهبته العارمة والممثلة باللمحات الثمينة، ودلّت على أنه صنو أخيه، وأنه يدرك ما هي المهمة، بل ما هي الرسالة لوطن مثل لبنان يحتاج إلى من يغني له ومن يفرح به ومن يريد أن يمسح دمعاً ينسرح على وجنتيه. ولا بد من وشاح من محرمة كبيرة ليكون العمل نظيفاً ناصعاً ومرتفعاً صوب العلى، وليكون الوطن في أحلى مظهره وفي نجواه المدينة في هندامه الحيّ وعنفوانه الأتمّ.

وفيروز، في كل هذا، مع عاصي ومنصور، هي العقدة وحجر التوازن في قنطرة الشوق والحجارة المغرّة. وهي التي أضافت الغطاء الثمين والسقف المتين إلى التأليف لدى الأخوين، وما لبثت أن انداحت لتكون التي نهضت بذاتها كياناً مرتبطاً ومستقلاً في أي حال. وما لبثت أن منحت بصوتها الأمل الدافئ وحامل العلامة أبداً وأن سيطرت على الناس وأن تلاذت في الزمن المتحرّك وأن سكنت في أذهاننا، في آونة الحرب والعزلة، وفي آونة الهدوء والانتظار، وفي آونة شتى بحيث كان الاندماج والتواصل، وكانت الأيام التي تحمل لذة لنا وتحمل السعادة، وأيضاً عبر العبارة المثلى والشكل الذي يرتمي ناعماً على أذواقنا، ونحسّ بذلك ونردّه في ظلمة ساعاتنا المتوالية، وتخف وطأة أي ظرف عقيم وأي وقت متلبّد أو مدلهّم أو أي وقت يتصل بالراحة أو بالضعف أو حتى بالمصيبة من أي نوع.

ولا اكتمال وختام ومسك ما لم نتحدّث عن الياس الرحباني، وهو في الدوحة الرحبانية الثالث الطيّب من حيث الحركة ومن حيث العمل الموسيقي والغنائي ومن حيث الحضور في الميدان وفي مناحات عدّة. وله أن يطرب وأن يكون مشاركاً فعلاً ولا مفرّ منه في الحقل الفني. وهناك أيضاً قضايا يعالجها بجراثة وشؤونه الخاصة والعامة وطالما مرّ في الحقبة الرحبانية الأولى فالثانية بنسقه المتفرد الذي يمسك بالخيوط الذاتية والموهبة الملهمّة.

وعلى طريقه هذا سار ولا يفارقه وطنه لبنان واعتمد على أحاسيسه وصواب نهجه مجتهداً له ومناضلاً ودائماً ينصرف إلى القيم، بل ما حاد عن الصراط ولا عن هذه القيم.

كنّا حفنة من الأصدقاء في سهرة ناقدة وصاخبة قليلاً أعدتها لنا الشاعرة هدى النعماني في منزلها المتأنق حيث الجميل والجليل يتجاوران وحيث هي حاضرة ويقظة وست بيت تحرص على الراحة وعلى الرشاقة في الكلمات. إلى أنها كتبت قصيدة مهيبة عن غزّة الصمود والمقاومة، ثم يكون الصمت مرافقاً لها، وتترك الحرية للضيوف عندها، ويعمد هؤلاء إلى المسامرة وإلى بسط الآراء. وتعلو صيحات موافقة على بعضها وصيحات لا توافق على بعضها. وكانت نظرات إلى الإرث الرحباني، إلى الهالة الرحبانية، هذه الهالة التي في حجم الغمامة ولها فصولها الأربعة، فهي تحمل كل آن وأوان هذه الفصول، بأناسيدها وأغانيتها وبعطرها الباذخ والمتداخل في حياتنا اللبنانية، وصداها في نفوسنا أجمعين، وأسماؤها يطفح منها الضوء والعبير، وطالما سكرنا على إيقاعها وعلى خريفها وشتائها وربيعها وصيفها. حتى نكاد نكون في حقبة كاملة الدسم من الزمن الرحباني الذي لا ينفك يموج من حوالينا وهو يقذفنا صوب الحنين والعواطف الشديدة اللهب والعريقة والضاربة في أعماقنا.

وتعالت أصوات السامرين لتدور حول تلك الهالة الرحبانية وكيف أن عاصي الذي رحل إلى الضفة الأخرى عام 1986، هو من يحرك ويعصف ويرمي الكلمات لتسقط في أباريق الخمر، وهو الذي جلب إلى مائدة العطاء والموسيقى عند الأخوين الرحباني تلك النكهة العذبة وتلك الرعشات الحنونة وتلك المنعطفات في الإرث الرحباني الذي بين أيدينا وبين حنايانا العطشى إلى الاندفاع وإلى أن نقطفه ونحن عندئذ نشبع ويلفنا شيء من النعمة التي نزهدهر بها وتلازمنا في يومياتنا مثلما الماء في الساقية، وأحياناً ترتجف الحكاية وتنسبط لتكون نهراً هادئاً ذات مرة وجارفاً ذات مرة.

وعاصي هنا موجود في التلافي وفي مجمل ما أنتجه هو وأخوه منصور الرحباني الذي ودّعناه قبل أيام مجروحة والذي لم يسكت قط حين كان مريضاً وحين كان في عباءة العافية. ولم ينس منصور شقيقه البكر، في رحلته الذاتية وفي أعماله التي توالى مسرحية خلف مسرحية، إلى



بريشة: أسامة بعلبكي.

ترجمة الشعر موضوعاً للعوي الأصولي الشقي

شاكر عيبي

في "دفتري" هذا العدد يتناول الباحث والشاعر العراقي شاكر عيبي مسألة ترجمة الشعر إلى اللغة العربية في وصفها موشوراً صالحاً لتحليل الوعي الأصولي الكامن في العقلية "النقدية" لدى الكثير من المثقفين والشعراء والنقاد العرب.



اللوحة المرافقة لهذا "الدفتري" من أعمال كاندينسكي (1866 - 1944).

والموسيقي موريس رولينا (1846 - 1903) وهي تقوم على الوزن والقافية، وثانية متأخرة عام 2005 قام بها بول لوروندو (مواليد 1958). وكلها مقبولة في الثقافة الفرنسية. إن ترجمة افتتاحية قصيدة بو القائلة:

Once upon a midnight dreary,
while I pondered weak and weary
هي دليل جدّ ثمين يسخر بأعلى الصوت من طروحات المتشبتّين بالفكرة الأصولية الغائمة عن الترجمة في العالم العربي.

إن هذه الافتتاحية في تلك الترجمات الأربع تختلف قليلاً، وتتباعد قليلاً أو كثيراً. فقد ترجمها بودليير هكذا:

Une fois, sur le minuit lugubre,
pendant que je méditais, faible et fatigué

بينما ترجمها مالارمييه على هذه الشاكلة:

Une fois, par un minuit lugubre,
tandis que je m'appesantissais,
faible et fatigué

وترجمها موريس رولينا هكذا:

Vers le sombre minuit, tandis que
fatigué
J'étais à méditer sur maint volume
rare

أما بول لوروندو فقد ترجمها:

C'était par une triste nuit, las je
méditais mon ennui

ترجم بودليير الفعل pondered
بمéditais بينما ترجمه مالارمييه
بـ m'appesantissais = s'appesantir.

ولو حضر بعض المعلقين ممن يعرفهم القراء العرب بسبب تماديهم

الضجّ في نقد الترجمات الشعرية، لاستخفّ يقيناً بهذه الترجمات أو ببعضها (ترجمة مالارمييه كما نطن

في هذه الحالة ومن بعده موريس رولينا)، ولوصفها بالجهل المطبق وبأشياء أخرى تتعلّق بالدقة، ولجعل من معرفته المعيار الجماليّ الوحيد.

لو كنا نمتلك مجلة متخصصة بترجمة الشعر لنشرنا جميع الترجمات الأربع كاملة مع النصّ الأصليّ لقصيدة "الغراب" ولرأينا النقاط التي تتفارق وتلتقي بها الترجمات، وبعضها بعيد ومسموحّ به تماماً.

في العالم العربي، لدينا أمثلة مدوّخة عن نفي ذاتية المترجم وحرّيته وذائقته باسم دقة متناهية مزعومة. إن الدرجات والظلال الدقيقة واجتهاد المُجتهد تظلّ في رأي أولئك النقاد حكراً لهم، وعندما لا يحكمون على "كلية العمل"، بل على تفصيلات مختارة فيه، فإنهم يكشفون عن نوايا غير حسنة. تنمّ كتاباتهم عن "تجهيل" بعض المترجمين ونفي مطلق لأعمال مترجمة بسبب مفردة هنا وأخرى

لدى بعض نقاد الترجمات الشعرية إلى اللغة العربية.

الترجمات العديدة لقصيدة إدغار آلن بو "الغراب" (1845) إلى الفرنسية، تطرح مثلاً صريحاً على قبول فكرة التأويل في الثقافة الأوروبية على نطاق واسع، مقارنةً بغياب نظرية دقيقة للترجمة في الثقافة العربية، أو على الأقل عدم الإيمان العميق بها لمصلحة الحرفيّة والجمود غير المعلنين إلا سراً. فنحن نعلم أن قصيدة "الغراب" تُرجمت إلى الفرنسية لأربع مرّات على الأقل (مرّتان من طرف الشاعريّن الفرنسيّين: شارل بودليير وستيفان مالارمييه). ننتوقف قليلاً أمام ترجمة بودليير وننرّ الأريحية التي تتعاطى بها الثقافة الأوروبية مع ترجمته للقصيدة. لو أننا صدّقنا مؤلف "تاريخ الترجمة في الغرب" هنري فون هوف فإن "بودليير لم يرث عن أمه التي وُلدت في لندن ومن مروره في ثانوية لوي - لو- غران (الباريسية) إلا بضع معارف سطحية للإنكليزية وكان يتوجّب عليه العودة لمساعدة القاموس بشكل دائم، كما كانت لديه معلومات عرضية يلتقطها من أجل فهم التعابير الاصطلاحية والتقنية للنصّ الأميركي. ومن هذه الزاوية فإن الترجمة البودلييرية (لـ "الغراب") هي ترجمة حرفيّة أكثر مما هي عذوية (...). وبعيداً عن عدم اكتماله المخلص حدّ الجرأة، أو الخشية بالأحرى، ثم الدقيق حدّ الضبط، فإن عمل بودليير إجمالاً هو إعادة إنتاج للعالم عوضاً عن أسلوب بو".

هذا التقييم المشحون بالإيماءات، لم يقلل البتة من أهمية ترجمة بودليير لـ "الغراب" قيد أنملة في الثقافة الفرنسية، حتى أنها ما زالت تعتبر من أفضل، إذا لم تكن الأفضل للقصيدة. أما ترجمة مالارمييه فقد وُصفت بأنها متكلفة compassée، وفُضِّلَت عليها ترجمة بودليير رغم جميع ما قيل عنها من نقود. ويذكر ناقد فرنسي، بمناسبة هاتين الترجمتين، أن الاختلافات في المعنى يمكن أن تكون متباعدة بينهما. كما يضيف استطراداً بمناسبة التأويل الحاضر دوماً في نقل الشعر، بأن التأويل في فنّ الموسيقى يمكنه أن يطيل أو يقصر زمن قطعة موسيقية ما بشكل مذهل. نقاد آخرون رأوا أن النصّ الإنكليزيّ لـ "الغراب" يفقد في الفرنسية شيئاً من روعته، سواءً على يد بودليير أو يد مالارمييه، خصوصاً وجهاته الإيقاعية والتصويتية لأن "لترجمة تأثيراً على الحضور المادي للقصيدة".

ثمة ترجمتان أخريان لـ "غراب" بو في الفرنسية، قام بالأولى الشاعر

لنقل منذ البدء أن الترجمة هي "حقل تأويلي" في المقام الأول. لا يعني التأويل أن يتصرّف المرء على هواه. ومن أجل فهم المفردة تُستسَحَن العودة إلى فنّ الموسيقى، الكلاسيكية بشكل خاص، حيث في الإمكان عزف قطعة أو سمفونية معروفة على يد موسيقيين مختلفين: ما يقومون به هو "تأويل" Interprétation للنوطة الأصلية المكتوبة، كل حسب رؤيته لها. لهذا السبب بالضبط يُستخدم الفعل "أول، تأويلاً" في هذا الحقل لدى الحديث عن حفلة أو عزف لقطعة معروفة على نطاق واسع (Concert Interpretation)، ويُقال مثلاً إن السمفونية الفلانية تقوم بتأويلها الفرقة الفلانية أو العازفين الفلانيين. المؤوّل (interprète) في الموسيقى الغربية إذاً هو الموسيقيّ الذي "ينفّذ" النوطة الثابتة بطريقته الخاصة. يسمّى العزف نفسه تأويلاً في هذه الحالة. وهو ما يمسّ عملية الترجمة بشكل مباشر. يمكن القول من هذا الباب إن مؤدّي المقامات العربية يقوم أيضاً بعملية تأويل للنغمة المعروفة المتفق عليها.

المترجم إذاً هو من "ينفّذ" النصّ الأصلي بطريقته. تأويلية الترجمة لا تنفي أبداً تلك الخيانة الموصوفة التي تقع حالما نسعى إلى الأمانة في النقل. لا توجد أمانة إلا بحدود نسبية محكومة بذائقة المترجم ومعرفته باللغة المنقول عنها وتلك المنقول إليها. عندما تتم هذه المعرفة المُفترضة، تبقى الترجمة حقلاً خصباً لكل أنواع التأويلات. يقدّم تاريخ الترجمة، للشعر خاصة، أمثلة باهرة للتأويل الذي يظل مقبولاً طالما أن ترجمة الشعر هي إعادة كتابة عالية المستوى وليس إدارة للتوافقات الخارجية الحرفيّة بين قاموسين، على ما يقول مترجم رينيه شار إلى الألمانية. إذا كان الأمر يتعلق بقراءة النص وإعادة صياغته فإن التوقف أمام دقة هذه المفردة أو تلك الصياغة يظلّ محكوماً بالاجتهاد، وليس بقاعدة نهائية مُعترف بها من قبل الجميع. يذكر مترجم رينيه شار إلى الألمانية ما معناه أن الألمانية لا تحتمل الدقّة في ترجمة فعل مثل المُستخدم في إحدى قصائد شار وهو "attabler" المشتق من مفردة الطاولة "table"، الوارد في بيته "attabler le vin" بمعنى لنضع النبيذ على الطاولة، لنُجلّسه عليها إكراماً له. إن أي بحث عن دقّة أو عدم دقّة المترجم في تأويل الفعل ذاك يصير ضرباً من القسر، لأنّه سينفي روح المترجم وذائقته ولا يعترف بهما. هذا ما يقع

من دون شك ثمة وعي أصوليّ صريح، يصل أحياناً حد التكفير كما صار معلوماً، لكن ثمة أصولية "ثقافيّة" لا تقلّ ضراوة عن رهاب السلفيّين الساعين اليوم إلى فرض مواقفهم بالأثمان كلها. سنتوقف أمام الترجمة وحدها بصفتها موضوعاً للوعيّ الأصوليّ الشقيّ، برّيه القديم ولهجته الجديدة. لا شأن لهذا الكلمة بالسلعة المترجمة الرديئة أو بالحدوفات الواقعة على النصوص المترجمة، خاصة الروائية والبحثية. نتحدّث فقط عن النماذج المعقولة في ترجمة الشعر العالميّ إلى العربية، ونقدّاه. وتقتزم الكلمة على القراء التدقيق في الأمثلة الواردة فيها ومنح الاهتمام لها، كي لا نسقط في العموميات التي هي الوجه المزيّن من الجهل.



تأويل اللون (كاندنسكي).

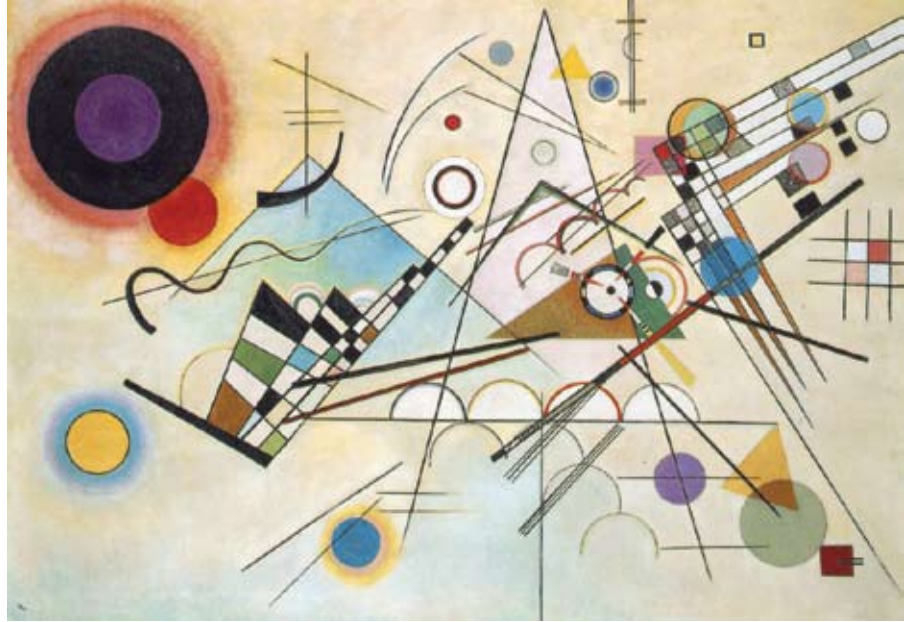
هناك، وجملة إشكالية هنا وأخرى هناك.

إن الفويرقات المقترحة بين الترجمة السليمة المفترضة وبين النصوص المترجمة المنقودة، تظل قضايا نسبية في أحيان كثيرة لأنها لا تغير من الدلالات العميقة شيئاً كبيراً. نقول نسبية بمعنى أن المقترحات المقدمة لا تفيد شيئاً كبيراً دون الأمر الآتي: رؤية المفردة أثناء عملها في النص، وكيفية اشتغالها في مناحات الشاعر العريضة.

ذاك النقد الطافح بالمعرفة النهائية يرتكب الأخطاء من حيث يحسب أنه يصحح الترجمات الشعرية. ففي تقديمهم لترجمات الأعمال الشعرية والروائية يؤرد بعض المعلقين والنقاد العديد من المفردات المشكوك في ترجمتهم لها، هم أنفسهم، لجهة درجاتها وظلالها. وهذه النقطة تعني الآتي: لو أننا قرأنا

الشعراء. عدا ذلك سوف نسقط في رهاب ذهني، ووعي (أصولي) لعملية الترجمة. وعلى الرغم من أن بعض المعنيين يعيشون في باريس ولندن والولايات المتحدة وألمانيا، فإن ما يشف جوهرياً من ملاحظاتهم هو ذاك "الوعي الأصولي" الذي لا يراعي الفويرقات الذاتية والمزاجية بينهم وبين المترجمين ثم الخيارات التي على الأخيرين الاحتكام إليها انطلاقاً من خبراتهم. هذه الخبرة الفردية الضرورية منفية وباطلة منذ البدء لدى بعض المعلقين لأنهم وحدهم، مثل الأصوليين، من يمتلك الحقيقة والمعجم الصائب.

ما انفك البعض يدبج، منذ سنوات، المقالات الطوال في نقد أعمال غيره المترجمة، من دون أن يمتدح البتة، على حد علمنا، ترجمة واحدة على الأقل أو بيتاً شعرياً يتيماً منقولاً إلى لغة الضاد، وكلها تبرهن بأنه ينصب



كاننات مؤولة (كاندنسكي).

نفسه مفتياً بالمعنى الدقيق للكلمة في هذا الحقل المعرفي. ما يفوح من تلك اللغة النقدية هو الوثوقية المطلقة وليس الرجوعية للصيقة بعملية شائكة مثل الترجمة الأدبية، الشعرية.

أضف إلى ذلك أن بعضهم الآخر ينسى تماماً أثناء الممارسة العملية، نظرية "شعرية الترجمة" و "خيانة النص الأصلي" و "خلل التوافق الخارجي الحرفي بين قاموسين" و "العملية التأويلية" الجوهرية للترجمة التي يدافع عنها نظرياً ويحتقرها عملياً أثناء عمله النقدي.

هذا الاحتقار لا يطاول نظرية التأويل بل أشخاص المؤلفين الذين لا يتوسم فيهم المعرفة الضرورية للقيام بذلك، متجاهلاً أن الترجمة نشاط إنساني للحرية والإبداع في المقام الأول.

لا يكتفي المعلقون "الأصوليون" بنفي مزدوج لخيارات المترجمين واعتباراتهم المفهومية بصفتها إبداعاً فردياً، فهم لا يسماحون

أدنى الهفوات اللازمية التي لا يخلو منها إلا الأرباب، بل إنهم قادرون على المضي بعيداً في إرهاب كلامي صريح والتلويع، مثل الأصوليين والسلفيين، بالأسلحة الفتاكة والمفردات القاسية، متهمين الترجمات بأنها ضعيفة وملبئة بالأخطاء وغير متمكنة من ناصية نحو اللغتين، وبالسذاجة والالتباس وهفوات المبتدئين والمتسرعين وغير ذلك من النعوت. وهي عبارات إطلاقية تنم عن تخوين من طبيعة أدبية مثلما يخون السلفيون والأصوليون خصومهم أيديولوجياً نافين عنهم معرفة "قواعد العالم ونحوه" بالمطلق. لن نسمي أحداً منهم فاكذوبتهم معروفة على نطاق واسع.

لنصف هذه الفكرة ونحن نتذكر كلمة الأستاذ صبري حافظ في جريدة "أخبار الأدب" المصرية (العدد 783) عن "الرأسمال الرمزي" الذي عالجه الفرنسي بورديو: بعض المعلقين و المترجمين يريدون أن يصيروا "رأسمالاً رمزياً مزيفاً" في حقل الترجمة هذه المرة، بحيث لا تذكر الإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية إلا ويقع الاستشهاد بهم وبأعمالهم ودور نشرهم ومواقعهم

ومجلاتهم وأن يكونوا مراجع نهائية لهذه اللغات بالأثمان كلها، في حين يسعون إلى التقليل من شأن من هو ليس في دائرتهم. لا تنقص القراء المتابعين الأسماء والظواهر على ذلك من لندن وباريس وألمانيا وبيروت. هاهنا إذا تزييف من نوع آخر لرأس المال الرمزي: "في هذا المناخ المترع بأنواع شتى من الثقافة الزائفة بدأت تتخلق آليات تزييف رأس المال الرمزي، وإضفاء مكانات وهمية على من يعانون من الإملاق في هذا المجال" على ما يقول صبري حافظ بشأن حقل ثقافي آخر.

الثقافة لا تحتل الصوت الواحد القسري إلا بثمن دكتاتوريات ثقافية لا تختلف بشيء عن الدكتاتوريات السياسية.

الرفعة في السجل عن الترجمة صنو للرجوعية

مرات عديدة انحرف السجل المرتبط بحقول الثقافة

المتخصصة إلى مسار لا يليق بالمعرفة. وأول ما يمكن أن يقع عليه المرء من انحرافات السجل، عربياً، الذهاب إلى نقد الشخص و ليس أعمالهم الإبداعية موضوع السجل، انطلاقاً من تصورات برّانية أو انطباعات شخصية عنهم. ينحرف الحوار ويتشنج ويصير شخص المبدع، وليس ما أنجزه من عمل، موضوعاً للتهمة والشبهة والريبة، بينما يرتبط ثانيها بشطط الأسلوب العنيف بين المتحاورين.

وكي نبقي في مثال يصلح دليلاً على انحراف السجلات عن المعارف، لنأخذ المثال الأخير الآتي: نشرت الكاتبة التونسية أسية السخيري ترجمة لمقالة الشاعر الفرنسي برنار نويل تحت عنوان "الحرمان من الإدراك. La privation de sens" يمكن لدارس للإنكليزية فهم المشكلة الدقيقة الواقعة في تأويلها لكلمة "sens" الفرنسية لأنها موجودة بالإنكليزية "sense". لقد اجتهدت، انطلاقاً من معارفها وذائقتها وقراءاتها، في ترجمتها بـ "الإدراك"، في حين أن المفردة عينها تترجم غالباً بـ "المعنى" حتى في سياق المادة التي اشتغلت عليها. سبق للشاعر محمد بنيس أن قام بترجمة مقالة برنار نويل نفسها بعنوان "الحرمان من المعنى". كلا الترجمتين مدعاة للتأمل، ولا خلل جسيماً فيهما يدفع إلى اتهام بنيس أو السخيري، أو تقديم مديح مجانيّ لهما. المفردة تدفع بالأخرى، مرة أخرى، إلى إشارة الأسئلة عن المعرفة في نطاقها الضيق، وحدود التأويل وإمكاناته الواسعة أثناء عمل المترجم.

غير أن السجل حول هذه المفردة الصغيرة المألوفة، أخذ فجأة بعداً درامياً. فقد كتب أحدهم يقول إن ترجمة السيّدة المذكورة "جاءت متسرّعة تتخللها بعض الثقوب، من ذلك أنها تترجم مصطلح Le sens بالحرمان وليس المعنى". فردت بالقول: "يبدو أنك يا سيّدي على جهل فاجع باللغة الفرنسية لذلك فإن تصويبك مدعاة للشفقة: كلمة privation هي التي تعني الحرمان أو فقدان في العنوان وليس كلمة sens كما تبادر إلى ذهنك المتوقد (...). تدخلك أدهشني فعلاً وأضحكني". فردّ المنتقد: "أردت أن أرشدك إلى ما تقعين فيه من أخطاء في ترجماتك مثل ترجمتك الأخيرة المؤسفة لنصوص الشاعر إيّمي سيزير، أما الأخرى لآرثر رامبو فإنها تجلب المذلة. حاولي أن تتعلمي من أخطائك، ولا تتكلمي بهذه العنجهية التي لا تخلو من شرثرة وهذيان". ليتدخل طرف ثالث مقترحاً، كأنه الشاهد الأخير على المعرفة البشرية، طالباً إرسال النص الأصلي إليه!

تدخل كاتب هذه السطور بالقول "إن السجل حول مفردة sens مثال جيّد على "نظرية التأويل" التي هي جوهر عملية الترجمة: لقد اجتهدت السخيري مثلما اجتهد محمد بنيس في ترجمة المفردة الواردة في سياق محدّد. لا مكان إذاً لتجهيل أحد أو اتهامه بالنعوت القاسية كما يجري عادة في ثقافتنا العربية حيث يعتبر البعض أنفسهم حراس الحقيقة والمعرفة والمرجعيات الوحيدة الأخيرة. هذا السجل سيأخذ منحى محض معرفي من دون تلك النعوت والصفات الشخصية المتوترة، وهو لا يأخذ عادة". ردّ المنتقد الأول علينا بأن "هكذا نصائح لا تفيد"!

وليس في الأمر بالطبع من نصائح عندما يتعلّق بفكرة مثل نظرية التأويل في الترجمة. لقد كنا في الحقيقة نتفق معه بشأن قرب المفردة "sens" مما نطلق عليه عادة: المعنى، لكن حماسته لما ظنه الصواب الوحيد الممكن لم تفوّتنا نحن أيضاً. ودّ تعليقنا، فحسب، التنبيه إلى تدهور لغة السجل وعدم السماح للمبدع – المترجم بالاجتهاد. فعلى الرغم من قرب المفردة المذكورة من "المعنى"، فإننا لا نرى سبباً يدعو إلى اتهام السخيري. لقد اجتهدت السيّدة الكريمة. ألا يمكن إذاً أن نقول اعتراضاتنا بلغة أخرى أكثر احتراماً لأصول جماليات المخاطبة والسلوك الرفيع، أو ما يُطلق عليه بالفرنسية Galanterie (وأعترف بأنني في غاية التردد في ترجمة المفردة الإشكالية الأخيرة!)؟ وهنا نقدم كامل تقديرينا واحترامنا لجهود السيّدة والسيد المذكورين ونذكر أن الكلمة الحالية لا تعني شخصيّهما الكريمين بحال. إنه محض مثال عن "الأسلوب" الخطابى والاستدلالى السائد، لا نعدم أشباهاً له بمستويات عدّة، أقل أو أكثر تشنجاً أو تذكاًياً. فنحن نعثر في سجلات منشورة في الصحافة الورقية والالكترونية على "صخب وعنف" – إذا استعرنا ترجمة عنوان رواية فوكنر الشهيرة – ونلتقي بعبادات لسانية متدهورة مما لا يليق بالمادة المعرفية المنقودة على الإطلاق. ألسنة وعادات لغوية متأصلة تكشف لأسباب غامضة عن احتقار للعقل النقدي وتستخف بالممنقودين بأقوى التعابير المنتقاة من قاموس الهجاء العربي. عراقياً تستخدم المحكية في وصف تلك الألسن صفة عجيبة: "العفطي". ونسارع إلى القول كي نتحوّل إلى وجهة أقل كآبة من المشكلة: إن المفردة عربية فصحي تماماً ولا تنتوي السخرية من أحد. جاء في لسان العرب: "العَفْطُ والعَفْطُ: نُثِيرُ الشَّاءَ بأنوفها كما يَنْثُرُ الحِمَارُ، وَفِي الصَّحاح: نُثِيرُ الضَّأْنَ، وَهِيَ الْعَفْطَةُ. وَعَفَطَتِ الضَّأْنَ بأنوفها تَعَفْطُ عَفْطاً

وَعَفِيطاً، وهو صوت ليس بعُطاس، وقِيلَ: العَفْطُ والعَفِيطُ عُطاس المَعَز، والعافطة الماعزة إذا عطست. وعَفْط في كلامه يَعْظُ عَفْطاً: تكلم بالعربية فلم يُفْصَح، وقِيلَ: تكلم بكلام لا يُفْهَم. ورجل عَفَاط وعَفْطِي: أَلَكَن. وقد قال الإمام علي بن أبي طالب: "دنياكم هذه أزهدي عندي من عطفة عنز".

لو أراد أحد ترجمة الكلمة العربية الفصحى - العراقية المثقلة بجميع الظلال "عَفْطِي" إلى الفرنسية، فقد يقع على مشكلة التأويل ونظرية التأويل عينها. وسيجد، في الغالب، من يبادر إلى تجهيله، واتهامه بعدم معرفة المغزى العميق للكلمة، مستخدماً في نقده لغة "عطفية" تُلزِمنا بدائل راقية لها.

لنقرأ "تجربة في ترجمة الشعر" لفرناند فيرهيسن

إننا نحسب أن الكثير من المعلقين الأصوليين الذين قرأنا لهم في الصحافة العربية في نقد ترجمات الشعر نقوداً حاسمة، وبتعال لا يليق بالمعرفة، بل ويشير الشك حول خلفياتهم المعرفية والإيطيقية، لم يستوعبوا الدروس التي يمكن أن يكونوا قد قرأوها في الثقافة الفرنسية عن موضوع الترجمة. منذ فترة صدر كتاب "تجربة في ترجمة الشعر" لفرناند فيرهيسن (ترجمة: محمود عبد الغني، دار أزمنة، عمان 2008). لقد أحسن الشاعر المغربي، وهو المترجم هنا، محمود عبد الغني وهو يختار هذه المداخلة الحميمة عن ترجمة الشعر لينقلها إلى اللغة العربية. في البدء نشير إلى أنها ترجمة صافية مكتوبة بعربية محبّدة. عربية العارف بالفرنسية المترجم عنها والعربية المنقول إليها. وهذا ليس دائماً حال جميع

المترجمين والنقّلة العرب.

نص فرناند فيرهيسن عارف. إنه نص أخوي.

القراءة الأولى لهذا النص المكثف سترشدنا إلى عمق اتصال الحقل الترجمي بكل حقل معرفي آخر: بنظرية المعرفة كما بنظرية الترجمة على السواء، باللسانيات كما بفن الرسم

وعلمو البلاغة،

بالسو سيو لوجي

كما بنظريات

الاتصال. ثمة

معرفة تمتد على

رقعة أفقية وعمق

عمودي في آن

واحد، تقضح هول

المفارقة التي

تعيشها ترجمة

الشعر في العالم

العربي التي تعاني

في المقام الأول

من هفوات معرفية

ولغوية، في أسوأ

نماذجها، أو تتوغل

في مزاعم التفوق

المطلق، من لدن

شعراء مترجمين

خاصة، من الصف

الأول والثالث؛

تفوق يفوق

الوصف في أحسن

النماذج وأنضجها المعروفة لدينا.

بين هذا وذاك لن نجد لدى مترجم

عربي ملاحظة دالة مثل ملاحظة

فيرهيسن: "بعض الملاحظات التي

سجلتها على الهامش خلال بعض

ترجماتي لمجموعة من القصائد،

(...) هذه التجربة الشخصية هي

المرجع". المرجعية الشاخصة في

الممارسة قبل أي أمر والمتوازية

بالتزامن مع تلك المعرفة العريضة

تستحق أن تكون أمثولة مرجعية

لمترجمي الشعر الجادين في العالم

العربي.

إنه نص أخوي، لأنه ينحني بضمير

صاح على النصوص، الشعر، كشافه

الضمير والوجود، ويطلقها من

حيّزها اللغوي المحدد إلى الفضاء

الشامل في لغة أو لغات أخرى، وما



ترجمة الشعر (كاندنسكي).

أنبل هذه المهمة.

أن تكشف الترجمة للمترجم عن

ذاته مداورة وبطريقة باهرة مأكرة

هو درس للتأمل ملياً. وأن يكون

المترجم، قبل كل شيء، مؤوِّلاً

مُحتَرساً، وفيلولوجياً بشكل موقت،

وأن يكون أخيراً شاعراً بدوره

درس آخر، بل مشروع يتعمق في

معنى التأويل في الحقل الأدبي

(خاصة في حدود التأويل عند

ترجمة الشعر) وأهمية السجال

الهادئ حوله. ونذكر، للمرة الأخيرة

هنا، بأننا من المعتقدين بعمق أن

"الترجمة الدقيقة" لا وجود لها

إطلاقاً، لأن الترجمة في معنى من

المعاني خيارات شخصية محض

مرّات، وإعادة كتابة للنص الأصلي

مرّاتٍ أخرى. وثمة مرجعيات

نقدية أساسية فرنسية

وألمانية وإنكليزية

تذهب هذا المذهب.

ما يقع الخلاف حوله

على الدوام هو حدود

التأويل ومقداره.

ثمة معطيات أساسية

في المداخلة الحالية

التي ترجمها عبد

الغني عن مشكلة

"الترجمة الحرفية"،

لكن الحرفية

العارفة، الحرفية

الذكية والمنتبهة إلى

عمل اللغة المنقول

إليها، ما يضيء من

جديد المشكلة تلك،

خصوصاً أن حرفية

من طراز خاص قد

تقوم بشحن النص

الجديد بطاقة إضاءة

مستحبة.

الترجمة ليست خيانة

إلا بمعنى انتحال

لغتي، أنا المترجم، لغتي الشخصية

ولساني العربي، لعالم ومخيّلة

اخترعهما الشاعر المترجم له. أثناء

الترجمة نكون على الدوام بصد

إعادة كتابة إجبارية ومشروطة في

أن واحد لنص أصلي، ولنا بمعرض

إدارة تطابقات قاموسية مزعومة بين

المفردات والجمل. إن فريدة وغرابة

وتمرّد شاعر من الشعراء في لغته

الأم هي التي تعقد إعادة الكتابة هذه،

وتحوّلها إلى كتابة جديدة تماماً.

من المهم أن نراقب ما يرافق

حركة ترجمة الشعر في ثقافتنا

من معضلات وقعت الإشارة إليها

كذلك في الكتاب المذكور الذي

يبدو وكأنه يقرأ، حدساً، بعض

ترجمات الشعر في ثقافتنا العربية:

"يكون للمترجم كل المنفعة في

وضع حملوته الثقافية الخاصة

بين قوسين حتى يعطي الامتياز

للحرية السياقية التي إذا غابت

تصبح كل ترجمة سيئة مسبقاً".

هذه يذكرنا باللغة العربية المتقّرة

المتفاحية أحياناً، الخارجة من

حمولة ثقافية مخصوصة في بعض

ترجمّاتنا التي لا تستجيب إلى

طراوة النصوص الأصلية، أو تلك

العربية النيئة الباهتة غير المدركة

لقواعد وبلاغات عربيتها - تحت

مزام رفض كل بلاغة كونها إراثاً

من الماضي - والتي لا تجيب عن

فراة وبلاغة لغة النص الأصلي،

أو ثالثة في استحالة الترجمة

أحياناً أخرى بسبب عدم استجابة

الحمولة الثقافية للعربية إلى

مزاج، أو شرط ثقافي متغاير إلى

حد بعيد في النصوص الأصلية كأن

يعجز المحمول اللغوي العربي عن

إيجاد بدائل لأسماء الرياح في لغات

الشعوب البحرية التي تمتلك ثقافة

ومفردات بحرية كثيرة ذات ظلال

وإحياءات متميزة تماماً.

على أن واحدة من الملاحظات

الجوهرية في كتاب فيرهيسن تلك

القائلة أن "يجب أن يستحق المترجم

النص الأصل، ويستحق أن يترجمه،

ولا يمكن استحقاقه في نظري، إلا إذا

كان بمقدورنا الصمت بتواضع أمامه

حتى نتمكن من التأسيس التدريجي

للحوار الخلاق". وهي عبارة لا

نمتلك سوى الصمت أمامها، ونقترح

تفحصها كما يجب.

الفاوون

للاشتراك السنوي:

لبنان: 20 دولاراً أميركياً. الدول العربية:

50 دولاراً أميركياً. أوروبا وأميركا: 70

دولاراً أميركياً.

carmen@alghaoun.com

هاتف 961 3 835106 +

في المكتبات

محمد الحجيري

منامات هيفا



دار النهضة العربية

الكاتب يعني الشاعر، مثلما
يعني القارئ العارف المثقف في
الفترة نفسها. محمد الحجيري
هو هؤلاء الثلاثة.

عقل العويط

“...ولست متأكداً من الثاني” الغباء الـ "فايسبوكي"

رامي الأمين



نخلة عمياء عليها اللعنة (رائد خليل).

وإقامة المواقع والتجمّعات الخاصة بهم، والتي تهتمّ بإصداراتهم وقصائدهم، إضافة إلى صورههم وما يكتب عنهم في الصحافة والنقد والإعلام. ولا يحيد ذلك عن كونه "منطقة خضراء" آمنة يمكن الشعراء أن ينتقوا فيها ما يريدون أن يكونوا عليه. فكل شاعر يستطيع على "الفايسبوك" أن يمارس نرجسيته وتشاوفه وغروره إلى أقصى الحدود، كما يمكنه أن يطرح نفسه على أنه الشاعر الوحيد.

ولا ضير في ذلك، طالما أن الشعر يمتلك نفوذاً في مكان ما. إلا أن هذا النفوذ غير منطقي وغير متوازن، ولا يخضع لمعايير، فالجميع يستطيع أن يدعي الشعرية من دون أي معيار. ولا نقول إن هذا لا يحدث في العالم الواقعي، بل إن حدوثه على الـ "فايسبوك" يمنع عنه النقد، ويصير مثله مثل سائر المفاهيم، من الفن إلى الجنس وطرائق العيش، مباحاً بشكل فجّ، حتى لتصير فتاة فاشلة، جسدها نصف "هيفاوي"، مدعية شعرية، لا تقبل لنفسها بأقل من صفة "الشاعرة" لتسبق اسمها الذي بالكاد يعرفه والداها. وهذا يذكرني بقول لايتشتاين: "ثمة أمران لامتناهيان: الغباء البشري والكون، ولست متأكداً من الثاني".

لكن يبدو أن الـ "فايسبوكيين" يتبعونهم هم أيضاً. ويبدو أن جمهور الشعر في الحياة الافتراضية كبير جداً، وهو واقعي بالمناسبة وليس وهمياً. والوهم لا يتلاقى بالضرورة مع الافتراض. كثير من الشعراء يبرزون على "الفايسبوك"، من باب طرح المعجبين لهم،

شاعر سوريا الأسد



شاعر سوريا الأسد

عذبي قلبي ما شئتني أن تعذبني فغداً القلب هو أسمى مطلبتي وقطفي حياته حبة حبة ثم أعصرها وأشربي

Member since 2008/10/17

Page views: 20

Currently using these widgets

شاعر سوريا الأسد has selected not to share which widgets he/she is using.

Has posted the following messages in the

No messages have been posted to the the forum by الأسد

العادية. والحال أن الشعراء على الـ "فايسبوك" يؤسسون لنجومية افتراضية، أو واقعية، لا يمكن الجزم، لكنها نجومية مستهجنة، لطالما كانت ضئيلة في الحياة اليومية. فالشعراء لا يتبعهم إلا الغاؤون، على ما هو معروف.

إذا كان العالم الذي نعيش فيه افتراضياً، وهو كذلك، فماذا يكون تالياً عالم الـ "فايسبوك" الإلكتروني، الذي يملأ الدنيا ويشغل الناس؟

ربما في الـ "فايسبوك" شيء من الحقيقة التي ترتبط بالوجودية كمفهوم، أي "أنا فايسبوكي، إذا أنا موجود"، والحال أن من لا ينتمون إلى الموقع هذا، يشعرون بالغربة لدى حديث الغالبية الساحقة من الناس عن عالم خاص يمنح هويات قد لا يمنحها العالم الواقعي. لكن لست في معرض قراءة لأحوال الـ "فايسبوك" ومن ينتمون إليه، بقدر ما لفتني، ولفتني، حضور الشعراء القوي في هذا العالم، أكثر بكثير من حضورهم في الحياة الدنيا.

ولأن الشعراء يتبعون الغواية، فإن الـ "فايسبوك" يشكل قمة هذه الغواية التي تراود الشعراء عن أنفسهم، وتستدرجهم إلى إغرائها الشعري والوجودي. فتجد على الشبكة آلاف الشعراء الذين يخلقون شخصيات "فايسبوكية" تعبّر عنهم، وتطرح شخصياتهم بأحوال مختلفة وأحياناً غريبة.

ثمة شيء من الاستتباع الإرادي للشبكة التي يمكن عبرها رسم الهوية وتحديدها والتسويق لها بطرق لا يمكن بلوغها في الحياة

إعادة الجنسية التركية إلى ناظم حكمت

أعلنت تركيا أنها ستعيد الجنسية إلى الشاعر التركي الشهير ناظم حكمت الذي حوكم بسبب آرائه اليسارية وتوفي في المنفى في موسكو العام 1963 بعدما اعتُبر خائناً. وبعد حكمت، الذي أحدث شعره ثورة في النظم التركي في ستينيات القرن الفائت، أعظم شاعر تركي في القرن العشرين. ومنذ فترة طويلة يقول فنانون أتراك بينهم الكاتب أورهان باموك الفائز بجائزة نوبل إن حالة ناظم حكمت خير مثال على قمع المفكرين في تركيا. وأمضى حكمت - الذي كان شعره محظوراً في ما مضى في تركيا وترجم إلى 50 لغة - سنوات في السجون التركية، وجُرد من جنسيته في العام 1959 لكونه شيوعياً. وناضل محبوه طويلاً من أجل رد الاعتبار إليه قائلين إن ذلك سيبعث بإشارة مهمة إلى أن تركيا قد تجاوزت الانقسامات السياسية التي وقعت في الماضي عندما دفعت معارك الشوارع التي اندلعت بين اليساريين والقوميين في سبعينيات القرن المنصرم وثمانينياته إلى انقلابات عسكرية. وقال جميل جيجك نائب رئيس الوزراء والمتحدث باسم الحكومة، والذي أعلن إجراء رد الجنسية، أن الأمر متروك لعائلة حكمت أن تقرّر ما إذا كان ينبغي إحضار رفاته إلى تركيا من موسكو.



”مقام الصوت“ لعصام العبد الله

مقام المحكي

مازن معروف



الإسلامية) في ذاكرته. إنه ما يمكن وصفه بتعزيز تمرّده، فهو إذ تمرّد مرّة أولى بعناد الإبقاء على أدوات العامية كهيكل مغاير للقصيدة، يتمرّد مرّة ثانية على موضوعات

باكتمال إيقاع موسيقاه. والإيقاع النافر من بطن القصيدة هو ما يوقع الأذن الداخلية، أو السريّة للقارئ في فخ قصيدة عصام العبدالله. نتناول الطعم من اللحظات الأولى للقراءة، نتناول شعرية بهدوء يضرضه عاملان أساسيان: قلة المحكي المقروء والمطبوع بالدرجة الأولى، وإصرار الشاعر على عدم التنازل عن مناخ قصيدته ذات اللهجة المحكية اللبنانية وذلك بتحريك النصوص كإشارات سير تتبع ولا يُناقش فيها. لذلك تفرض علينا إيقاعات القراءة البطيئة ما يشكل عاملاً مساعداً وإيجابياً لنا كي نقف برهة تلو الأخرى بين صُور النص الشعري. تلك هي تكتيكية عصام العبدالله الشعرية، أو حيلته المباشرة لشدّ القارئ العربي نحوه. وهذا بحد ذاته مغامرة يدركها الشاعر، لذلك يأتي نصّه معباً بمشهدية متلاحقة، مكثفة وهادئة. يلاحظ من يقرأ ”مقام الصوت“ بأن ثمة ارتداداً لعصام العبدالله إلى جنوبيّته (جبل عامل) كأرض أولى، وكأيديولوجيا أولى مؤسّسة (كثرة الرموز الدينية

يتجاوز عصام العبد الله ذلك الكائن المدني الذي تشغله قضايا اليومي وتهيمن على أفكاره وتوليفاته الشعرية. لا يطاول مملكته أي من تأثيرات الغرب ولا العولمة ولا أسئلة البسيكولوجيا أو علاقة الكائن بالمكان اليومي أو المقهى. هو الشاعر الذي كانت بدايته في أوائل ثمانينيات القرن الفائت وتحديداً عام 1982 مع إصداره أول مجموعة شعرية بعنوان ”قهوة مرّة“ (دار الفكر اللبناني) ليتبعه بعد 12 عاماً بـ ”سطر النمل“ (دار الجديد)، ومن ثم ”مقام الصوت“ (دار النهضة العربية - 2009) ما يعني مجالته للعديد من شعراء الحداثة، كما ومعاصرتة العديد من شعراء المدينة المتفلتين من مقاييس نصوص الرواد كالنفعلة أو مناخ الملحمة السياسية أو الأفق الرومنطيكي... إلخ. غير أنه يعود هنا ليقول لقارئ العامية بشكل خاص بأن ثمة دائماً ذاكرة شعرية نشيطة ومبتكرة تقف وراء عصام العبدالله الشاعر الذي يكتب نصّه مستعيناً بذاكرة طفل، طفله الشخصي الذي لا تعنيه فاصلة واحدة من معجم المدينة، ولا يجد أمامه إلا عناصر الطبيعة والتاريخ والمرأة ورموز الأساطير القديمة والدينية (الإمام علي). فتجده مختبئاً بين كلماته، نافخاً في جملته أنهاه الشعرية المتفردة، دون أن يسبّب ذلك إرهاقاً له أو لقارئه. ثمة سيلان جارف من موسيقى المفردات، وهذه الموسيقى تشكل ما يمكن وصفه بمشجّب الشعر. يزواج هو بين مفرداته لتولد نبضا نستطيع قراءته كمن يقرأ تخطيطاً طبيياً لقلب يعمل بانتظام، لذلك لا تستقيم قصيدته إلا

وهز تحتو غصنك الكحلي/ لعب الهوا بيناتكن، هذا ما يعطي نفس قصيدته لونا، ينسحب على جملة المتتالية لا بل والسابقة أيضاً. يتّبع تقنية الاستعانة برموز تحتمل الميثولوجي والديني، لاستيلاد الواقع كما تراه عينه الشاعرة، الأمر الذي لا يستثني الشعر بحد ذاته: ”تلفّنوا بيرن ديك المملكة/ وبينتبه نؤم الحمام/ وبيقوم عالشغل الزمان/ راكض كأنو حامل الأيام، أو مثلاً: ”ونسمعو حكي الجناني/ الكان إسمو شعر“. والمجموعة الشعرية تحمل في طياتها كذلك أبعاداً خاصة يُشرّح من خلالها الشاعر علاقته باللغة، يسبر أغوارها وينبش روحها الساكنة إلى الخارج ليكسوها باللحم والعظم. واللغة كائن لا يربيه الشاعر فقط لخدمة أصابعه وتخيلاته على الورق الأبيض بل هي كائن متوار ومستتر، له في حياته وموته شروط لعل أبرزها وفاء شاعر من طراز عصام العبدالله لأدنى تفاصيلها: ”حروف البنات مدوّرة/ الله يا هالنون/ قومي احبيلوا/ مارق الرمح الألف مثل الملك“. ”مقام الصوت“ معجونة جذابة من التوليفات الشعرية التي ينشك فيها المكان والوقت، وحركة الإنسان تحت تأثيرهما. كما وهو ديوان يفضح تلك الحساسيات الكامنة في نفس هذا الشاعر، وحدّته وذكاءه في التقاط تاريخ العرب من أطرافه ومزجه باللحظة الآنية، دون أن يؤدي ذلك إلى موت عنصر على حساب الآخر. تجدر الإشارة إلى أن الكتاب مرفق بكاسيت يتضمّن القصائد ملقاة بصوت الشاعر، مع خلفية موسيقية مرافقة قام بوضعها الفنان زياد الرحباني.

ما اعتدناه انفتاحاً أو ملاءمة للمستورد الثقافي الأوروبي، كالإنسان وتساؤلاته الوجودية مثلاً. وعصام العبدالله واثق من نفسه في كلا التمرّدين. يدل على ذلك قاموسه الخاص الذي ينسجه على مقاس عصام - الولد الصغير، غير الناضج، بل الراكض خلف أحاسيسه، حتى في خضم غذائه الروحي بالجنس، كمثال ما يأتي في قصيدة ”درس قواعد“ وهي قصيدة مهداة إلى زوجته المعلمة: ”علميه يا معلّمي الفتحه/ قولي أنا المفعول/ منصوب بالفرحه“، أو حين يقول في قصيدة ”وقتنا“: ”حبك مثل ولد وفرع/ فتش عا ريحة إم/ بتبكي فرح“. يلعب الشاعر في حيز بالغ الاتساع إلا أنه يرتّب عليك متابعته، لحظة بلحظة، بل إنشأ بإنش وذلك كي لا تفقد صلتك بتتابع الصورة الشعرية. يُقدّم خيوطاً لقارئه قبل أن يضخ في عروق قصيدته مشهد الذروة: ”درس القواعد أجملو بالبيت/ درس القواعد ناس عالسكيت“. أو حين يخاطب ميشال طراد في قصيدة ”مقام الصوت“: ”لما وقف عا صوتك العصفور/

لم يكف أن سلحفاة ”ليبان بوست“ حرمتني قراءة الديوان الجديد لعصام العبد الله، فإذا بسلحفاة الصحافة الثقافية تحرمني قراءة مراجعات نقدية عنه. لم أعرف الصحافة مُقلّة حين يتعلّق الأمر بديوان شاعر مُكثر (نشرًا وسلطات). بل لم أعرفها إلا عداءة. عصام العبدالله رجل مقهى لا رجل منبر. ولذلك فالصحافة تسايهه في إقلّاله، فلا تكتب عنه! ولو كان الـ ”كافيه دو باريه“ اسم جريدة يتسلّم فيها العبدالله رئاسة القسم الثقافي لقرأنا عنه رائداً ومجدداً وشاباً. لكن عصام العبدالله زاهد بذلك كلّهُ، استغرق عقوداً لإنجاز كتبه الثلاثة أو حواسه الثلاث: ”قهوة مرّة“ (الذوق)، ”سطر النمل“ (البصر)، ”مقام الصوت“ (السمع). وبين النكهة والهندسة والتطريب كان يسترخي في مقهى الـ ”كافيه دو باريه“ (قيل لي إنه أفضل أخيراً) ليتابع ببرود حكاية الشاعر المُقلّ والصحافة المُكثرة.

ماهر شرف الدين

نشر مخطّط شعري ضائع للمغنّي الشاعر بوب ديلان

صدر كتاب شعري جديد للمغنّي والشاعر والموسيقي الأميركي الشهير بوب ديلان بعنوان ”صورة بلاغية لهوليوود، المخطوط الضائع“. وقد اكتشف هذه القصائد (23 قصيدة) المصوّر وصديق ديلان منذ الستينيات بييري فانشتاين حين كان بصوّر الفريق الموسيقي الذي انتمى إليه ديلان ”ذي باند“، حيث كان يرافقه في جولاته الغنائية ويلتقط له الصور بين عاميّ 1966 و1974. وقصة هذه الأشعار تعود إلى أشهر اللوراء حين كان هذا المصوّر يراجع أرشيفه في مكتبه بوودستوك فعثر على 75 صورة فوتوغرافية تعود بتاريخها إلى مرحلة الستينيات، أي المرحلة الذهبية في حياة ديلان الفنية، وهي مرفقة بقصائد شعرية كتبها ديلان تعليقاً على الصور. ويسترجع هذا الكتاب عبر الصور الفوتوغرافية حياة مشاهير هوليوود ومن بينهم مارلون براندو وغيره، وقصائد ديلان هي في إطار ما أوحّت له الصور.

وكان معرض تشكيلي خاص بديلان أقيم العام الفائت، قد أحدث تظاهرة فنية كبيرة أيضاً. والمعروف أن روبرت ألين زيميرمان (اسمه الأصلي) الذي اعتُبر من خلال إحصائيات عالمية أحد أكثر الشخصيات تأثيراً في القرن العشرين، قد قام بتغيير هذا الاسم إلى بوب ديلان تيمّناً بالشاعر توماس ديلان.



“الأعمال الكاملة لرجل آلي” لشريف الشافعي

تحية إلى الهواء الفاسد الذي يجبرنا على فتح النافذة

عبد المنعم الشنتوف



يُعتبر الجزء الأول من مشروع "الأعمال الكاملة لإنسان آلي" والموسوم: "البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية" (2008) التحقق الرابع في منجز الشاعر المصري شريف الشافعي بعد "بينهما يصدأ الوقت" (1994)، و "وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء" (1996) و "الألوان ترتعد بشراة" (1999).

بداية، هل يمكن النظر إلى إيثار الشاعر إهداء نصوصه إلى الهواء الفاسد الذي أجبره على فتح النافذة بمثابة عتبة للقراءة والفهم أو قرينة نصية يمكنها أن تتضافر مع قرائن أخرى لاستشراف تأويل ينسجم باتساقه وتناغمه؟ تفصح ثنائية الانغلاق والانفتاح عن حضورها من حيث هي توطئة لتقديم الإنسان الآلي ونيرمانا إلى القراء المفترضين. ذلك أن الأول يتحرك ويتنفس ويمارس طقوس عيشه اليومي الموسوم بالرتابة والتكلس داخل فضاءات مغلقة تخضع لسطوة الكوابح والحدود والمتاريس المادية والرمزية، فيما تهبّ الثانية بالمتعاليات وتشرع جسدها لريح الحرية العاتية. وإذا كان الإنسان الآلي تجسيدا للثبات والجمود والممارسات الفاقدة للحياة، فإن نيرمانا رمز للحركة والتحول المطرد والزوغان والانفلات من أي حصر أو تحديد: "أمام إصرار نيرميّتا الشديد/ على لعب مباراة بِنج بونج بالكرة الأرضية/ اضطرت إلى الموافقة/ كان سهلاً عليها جداً/ أن تمرّر الكرة بالمضرب من فوق الشبكة/ من ملعبها إلى ملعب/ لأنها لا تؤمن إطلاقاً بالحدود/ بين نصف الطاولة الكونية، ونصفها الآخر/

ولأنها قصدت باللعب... مجرد اللعب/ بالنسبة إليّ/ رغم أنني قصدتُ باللعب... مجرد اللعب،/ كنتُ أجدُ صعوبة في تمرير الكرة من فوق الشبكة/ خشية اتهامي بمعادة الحدود السياسية بين الدول/ ومناصرة النزعات الكونية/ ذات الثمار الملونة والأوراق الخضراء/ والظلال السوداء المخيفة."

يبدو واضحاً في هذا السياق أن هذا النص يقدم نيرمانا أو نيرميّتا باعتبارها تجلياً للحرية في تمثيلات القصوى. وليس أدل على ذلك من هذه الصورة الشعرية المتمثلة في لعب البنج بونج بالكرة الأرضية؛ إذ أنها تدفع بالرغبة في خلخلة نسق القيم والأعراف والرؤى

إلى التخوم القصوى. ولأن هذه الحرية المنشودة تشبه ريحاً عاتية تلعو الفضاءات المغلقة ونواميسها الجاهزة، فإنها تصبح والحالة هاته عصية على أي تحديد. وبهذا الصنيع، يلاحظ القارئ تعدد أسماء هذه الأيقونة؛ فهي نيرمانا كما يشي بذلك العنوان الملتبس والخادع، لكنها في الآن نفسه نيرميّتا ونيرما ونيّتا وميتا وتيتا ونيرمالا ونيرفانا ونيرفا ونورينا ونوريّتا ونيرميّنا ونون ونونا. تبدو الأيقونة باعتبارها كائناً افتراضياً وأثيرياً يحيل على الحلم وما يستلزمه من فوضى وصخب وصوبات مكبوتة: "يعرف الهاتف أنها هي/ فيخجل من حرارته المرفوعة مؤقتاً/ وينبض بحياة/ لا تتحملها أسلاك أعصابي/ نيرفانا/ "صباح الخير" من شفتيّها كافية جداً لأتساءل:/ "كيف سأتحمل رائحة البشر أمثالي/ بعد أن غمرني عطر الملائكة!؟/



"تصبح على خير" من عينيّها صالحة جداً/ لزرع الفيروس اللذين في عقلي الالكترونيّ المُنْهَك/ ومحو خلاياي السليمة والتالفة". تفصح نيرمانا أو نيرفانا عن حضورها على امتداد قصائد الديوان باعتبارها مطهراً يلوذ به الشاعر كي يتخلص من أغلال اليومي بعاداته المستقرة وإفرازاته وروائحه الفاسدة. ولأنها كذلك؛ فإنها تلعو على ما هو فيزيقي لتعانق طهرانية ملائكية. يبدو الشاعر حريصاً على القبض على سمات الغرابة التي يستشعرها حيال الواقع اليومي ووطأته الكاتمة للأنفاس؛ وهو إذ يأتي بهذا الصنيع، فكي يخلص إلى مغامرة جذرية تسعفه بدورها في استشراف حضور مختلف ومفرد في وسمه الافتراضي. ولأن الشاعر يمعن بضراوة في لهائه خلف نيرمانا المنفلتة وأقنعتها المتعددة، فإن الكشوفات تتوالى بكثافة دالة. يتعمّق وعي الشاعر حينها بقبح

الواقع اليومي وأعطابه القاتلة وتتضاعف جرعات الجسارة في النقد والفضح. تتقدّم السخرية الجارحة باعتبارها سبيلاً إلى القطيعة مع اليومي والتّوحد بنيرمانا وأقنعتها. تأسيساً على ذلك، يكون الوعي الساخر بقبح العالم ورتابة اليومي وجاهزيته سبيلاً رئيساً للتعالي عنه. ولعل في هذه الصورة ذات المفارقة الساخرة الحادة التي يؤثر فيها الشاعر تأجيل قلي السمك إلى المساء كي لا يحرق الزيت المتطاير فراشة هائمة في قفصه الصدري ما يمثل ذلك. غير أن ذروة هذا الوعي الساخر تتمثل في هذه الأبيات التي يكشف فيها الشاعر عبثية وجوده الآلي: "أقود سيّارتي منذ عشر سنوات/ ببراعة حسّدتني عليها الطرق/ المفاجأة التي عانقتني/ أنني فشلتُ في اختبار القيادة/ الذي خضعتُ له خارج الوطن".

يخوض الشاعر على امتداد قصائد الديوان حواراً جريئاً وحميماً مع نيرمانا وأقنعتها. وفي هذا السياق، يتلقّى منها فيضاً من الوصايا أو الإشراقات التي تعمّق من حالة الاغتراب حيال الواقع اليومي وتتضاعف من جرعات الطهرانية. سوف يكتشف القارئ مع اطراد إنصاته العميق إلى النصوص أن نيرمانا ووجوهها المتعددة ليست تمثيلاً للمرأة/ الأنثى كما سعى الشاعر إلى الإيهام بذلك بذكاء شعري، وإنما هي تعبير عن القصيدة باعتبارها عالماً ممكناً وحلماً لذيذاً ينتهي بكابوس العودة المكروهة إلى الواقع اليومي. ولأن اعتياد الظلام ينتهي كما يبوح الشاعر بقليل من الرؤية فيما الألفة بأشعة نورينا

تستشرف النهاية المؤكدة والمتمثلة في عدم القدرة على الإبصار، فإن السعي المحموم إلى مصاحبة القصيدة ينتهي بحكم العادة بعجز مزمن عن النظر إلى الواقع اليومي وتفاصيله. في هذا السياق، إذا، تنوب الأصابع الذكية بوساطة النقر على لوحة المفاتيح أو الكتابة بالحبر عن العين في الإمساك اللحظي والعابر بنيرمانا وأخواتها. ويمكننا أن نرى في ذلك إشارة شعرية قوية إلى أن الحلم بالإقامة الدائمة داخل كون القصيدة أو نيرمانا ينتهي دائماً بالفشل. ذلك أن قوّة الافتراض تبقى موسومة بالهشاشة والانهاء أمام سطوة الواقع اليومي وإكراهاته: "الجلياب الأخير/ الذي نزعته عن حبيبتي المسماة "نتيجة الحائط"/ أصابني بألم الهزائم/ حيث ذكرني بـ365 يوماً من الفشل/ حاولتُ خلالها اصطياد نيرمانا العارية". لقد احتفى الشافعي بشعرية الاحتمال بما يستلزمه ذلك من تجذير لسمات الانفتاح والالتباس والتعبد. وحيث إن هذا الرهان الشعري كان موصولاً بمطلق أو كائن في طور الانقراض هو نيرمانا تعددت صور الارتقاء إليه، فإن القيمة الجمالية التي سعى إلى إضافتها لا تعدو كونها قدرة القصيدة على أن تجلو الصدا عن وجودنا اليومي. ولم يكن من قبيل الصدفة والحالة هاته أن نتلمس الحضور الكثيف على امتداد النصوص لنيرفانا باعتبارها قناعاً آخر لنيرمانا ومطهراً تلوذ به الذات الإنسانية حين تضيق ذرعاً بوطأة اليومي وتفاهاته. الحاجة إلى أن يتنفس الإنسان الشعر في زمن الإنسان الآلي هو لعمرى الدرس البليغ لـ"نيرمانا والأصابع الذكية".

معرض "الأوراق الميتة" لجاك بريفيير

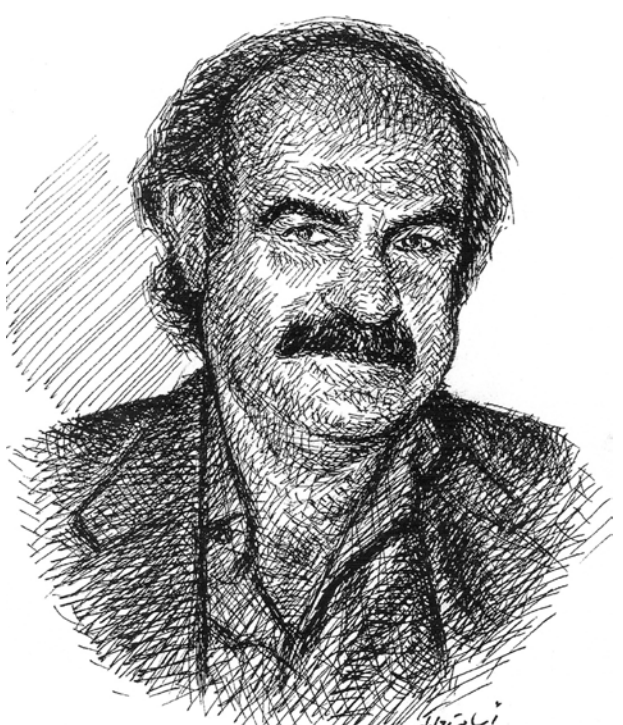
يفتح معرض "باريس الجميلة" أبوابه في بلدية باريس حتى 28 هذا الشهر، وهو مخصّص لشاعر "الأوراق الميتة"، جاك بريفيير. ويضمّ المعرض صوراً ومستندات موثقة وملصقات ولوحات أنجزها بريفيير ابتداءً من خمسينيات القرن العشرين. وكان بريفيير قد وضع حوارات الأفلام السينمائية الآتية: "مأساة طريفة"، "سكة الضباب"، "أطفال الجنة" ... حتى أن عنوان المعرض نفسه مأخوذ من فيلم نفّذه مع أخيه بيار بريفيير. في ثلاثينيات القرن الفائت، كان بريفيير عضواً في فريق "أكتوبر"، وقد تولّى كتابة الاسكتشات فيه. وحين انتهت مغامرة "أكتوبر"، اتّجه إلى السينما، وابتكر ما أطلق عليه لاحقاً اسم: "الواقعية الشعرية". لم تصدر دواوين هذا الشاعر الذي أحبّ باريس حتى العشق، وكان يرتاد باستمرار "شارع القصر" حيث عرين السوراليين، إلا بعد الحرب العالمية الثانية: "كلمات"، "مشهد"، "حكايات"، "حشو كلام". جدير بالذكر أن دار "غاليمار" أصدرت له أخيراً كتابين هما: "شمس الليل" و "الفصل الخامس". أما جان كلود لامي، فقد نشر كتابه: "الأخوان الصديقان"، في محاولة لإيفاء بيار، أخي جاك، حقّه.



قاسم حداد نموذجاً...

الأسطورة الشعرية ونظرية العود الأبدى

فاضل سوداني



قاسم حداد، بريشة: أسامة بعلبكي.

والعود الأبدى.

ترجع دائرية الزمن في القدم إلى الفيلسوف هيرقليطس، وتمتد في الحداثة إلى نيتشه ودانفسكي، شبنجلر، توينبي وسواههم، وهذه النظرية مبنية على نمط دائرية الولادة والنمو والانحيار والموت التي من خلالها، وعلى أساسها، نختبر تحولات الزمن في العالم العضوي. لكن كيف يمكن أن تتحقق هذه الدائرية في الأدب والشعر؟

يجري عرض النظرية الدائرية في الأدب عادة مقترنة بالموضوعات الأسطورية، فعالم الأسطورة له تشعباته وجذوره. عادة اكتشاف

عالم الأسطورة لدى كل من سارتر وجيمس جويس وتوماس مان ود. ه. لورنس وغيرهم تعني قوة إنسانية جديدة، لا تبرير الهوية المفتعلة وإعادة البربرية باسم الميثولوجيا والهوية والتراث. واستخدام الأساطير في الأدب والشعر الحديث يجب أن يتم ضمن هذا الإطار وهذه القوة الإنسانية. وقد يجري اختيار الأساطير كرموز أدبية لهدفين: الأول، من أجل منظور جديد للوضع الإنساني بوعي علمي معاصر. والثاني، تأكيداً للحس والشعور بالاستمرارية والتوحد مع الجنس البشري عموماً.

والأسطورة هي تأكيد دائم للعود الأبدى للشيء نفسه بما فيها الأسطورة المعاصرة، وهذا يمنح إمكان تصور كل من أبطال الأساطير الإغريقية (بروميثيوس، كليمنسترا، أغاممنون، أورست، يوليسوس، الكترا، أوديب، جوكاستا) والكتب المقدسة (أسحق، يعقوب، يوسف وأخوانه وأشباههم)، والملاحم والأساطير العربية (عنتر، الزير سالم، مجنون ليلى وغيرهم)، وكأنهم في حضور دائم باعتبارهم نماذج لازمانية للوجود الإنساني ورموزاً تقترح التكرار الدائري للشيء نفسه، أو للأبطال ذاتهم، أو لوضع إنساني مشابه في زماننا يمكن أن يعاش ثانية كدلالة على وضع يدوم خارج المكان والزمان، مع أنه يعبر عن تفاصيل الشخصية الفردية التي تعيش في مكان وزمان معينين.

إذا العودة إلى الأساطير، كما فعل

إحدى مهمات الشعر تحويل الواقع أسطورة لإغناء مفهومنا عن الحياة والعالم الملتبس. وفي شعر قاسم حداد يمتلئ الواقع بأسماء أسطورية ومفردات كأنها كوابيس، فيمثل أمامنا الملوك الأسطوريون والملائكة يطفحون طهارة أو دنسا، والكهنة ينثالون مثل الذباب السام أو مثل كراكي الموعظة، والقتلة المرحون أو جنيات الكبت الجالسات على عرش المكابرة... هؤلاء جميعهم يأتون كإشارات ضوئية أو فنارات في البحر أو الصحراء.

إذا، الشعر البصري لازماني كالأسطورة حاضر أبداً ومتكرر كالعود الأبدى للشيء في الحياة. إنه لازماني باختلاف المكان وظروف الحياة، نكتشف شبهة بقصيدة ما كتبها شاعر آخر في زمان ومكان مختلفين، ما يدل على زمان خارج المكان، ومكان وزمان خارج الزمان.

وكذلك يساعدنا الشعر البصري على اكتشاف ذواتنا التي هي أسطورية في جوهرها، ما دام أنها تعيش وسط أسطورة معاصرة تخضع إلى شروط مكننة العصر وتكنولوجياه. والشاعر في اكتشافه للتكرار النموذجي للوجود، يفقد ماهيته لغرض امتلاك ماهية الأسطورة الإبداعية المعاصرة، وبهذا فإنه يرسخ ماهيته المتنوعة والغنية من جديد والتي يمكن أن تتشابه مع ماهية شاعر آخر ووجوده في زمان ومكان آخرين. عندما يخلق الشاعر أسطوره الواقعية يتشكل واقعه الذاتي، فالواقع والحياة والطبيعة هنا أسطورة الشاعر التي تخلق زمنه المتفرد، وبما أن الشعر لازماني فالشاعر لازماني أيضاً ما دام يتبصر أسطوره الواقعية اللازماني.

العود الأبدى للنموذج الوجودي أو الإبداعي هو رؤيا تغني الواقع وتحوله إلى أسطورة، وهذه الرؤيا يتحكم بها الرمز الأسطوري وتتميز مكاناً أسطورياً ما وزماناً أسطورياً ما. والشعر حالة من العود الأبدى، فولادة القصيدة ستحتّم ماهيتها، أي لا يمكن أن تكون ما لم يكتمل وجودها. وبينما يحكم الموت الكائنات، يخضع الشعر للعود من جديد حتى وإن كان في صيغة أخرى، ولذا تمتلئ ذاكرتنا بقصائد شعرية لشاعر معاصر كأنها تعاويد يمكن أن تشكل تماثم شاعر عاش في الماضي. وإذا ما نظرنا إلى هذا الأمر من خلال نظرية فيلو الدائرية، والتي دعاها نيتشه بـ "العود الأبدى للشيء نفسه"، لاكتشفنا دائرية الزمن، وهنا من المفيد إلقاء نظرة سريعة عليها لأنها توضح العلاقة بين بصريات الشعر والأسطورة

"الذباب" لسارتر المشغولة على المأساة اليونانية وانعكاسها على فرنسا إبان الاحتلال النازي، أو مسرحية "أنتغونا" التي من خلالها منحنا كل من سوفكليس وجان أنوي وكوكتو ثلاثة نماذج معاصرة عن هذه المأساة، أو ما كتبه آرثر رامبو عن أوفيليا المعاصرة بالرغم من أن الأمر لا يقتصر على النموذج الأسطوري مقابل "أوفيليا" شكسبير، أو "ليلى" قاسم حداد مقابل ليلى العامرية التاريخية مولهبة الشاعر قيس بن الملوّح وملهمته.

ولا يعني الأمر أيضاً استبدال ذات الشاعر المعاصر بذات البطل الأسطوري، إنما الأسطورة في الشعر البصري هي عالم معاصر لازماني يتحكم به الرمز الأسطوري، والزمن فيه مرتبط بالذاكرة الشعرية البصرية وعالم الصور الأسطورية، ولذلك فإن القصيدة تصبح إشارات ورموزاً بصرية أسطورية، أي أن الشاعر من خلال ذلك يخلق هويته الشعرية المتوحدّة مع الذات الجمعية الأخرى بحيث يصبح مثلاً لتوحد الجنس البشري عموماً، أي خلق الذات الشعرية والأسطورية المطلقة، وبذلك يصبح الإنسان شاعراً، والشاعر كائنًا بصرياً في واقع أسطوري يخلقه هو من خلال ذاكرته الشعرية البصرية. وبذلك أيضاً تتحوّل القصيدة من إدراك خيالي إلى استحضار (إدراك فعلي)، وهنا تمّحي الحواجز بين الإدراكات الخيالية أو الفعلية في الحياة فيصبح الشعر لونا أو ضوءاً أو إدراكاً لامرئياً كهسيس الليل، أو يكون كإيقاع لوني يفرض وجوده الشعري المبدع كما في قصيدة "طائر الحلم" لقاسم حداد:

"طير في مكان الرأس،/ بين كتفين وسيعين/ مكتظين بالتجربة وصنوف الفقد./ شخص طائر/ يلهث في ظل امرأة تكاد أن تخف عن الأرض/ يسعها جناح العفة الباهظة، وعيناها طيور./ تزم القلب في صدر مكتنز بالرهبة،/ مثقل بالولع وفهارس الطفولة./ بغته، تندفق نار في الرواق،/ طلق ينسف طير الرأس/ في شخص مأخوذ بامرأة تعبر الغيم،/ ينفجر ريش كثيف مترف بالأحلام،/

فيصير فضاء الرواق عرشاً شاغراً/ وعريشة في الهباء./ ثمة ما يمنح المرأة نيزك الضياع،/ فتندفع مضرجة بصرخة الريش/ تقتحم البهو، خلفها رواق مفعم بشظايا الصور وجنة الخطأ،/ كتفان شاغران وشخص مفقود. تدخل ملتاعة،/ أحداقها أشداق نمور مقصوفة،/ وتصرخ مثل ثاكل تفقد أبناءها التسعة دفعة واحدة./ تنهار في ركن البهو/ تدفن وجهاً شارداً في ذخيرة الصدر/ تبكي وتمزج القلب بذريعة الندم،/ تنتفض في جسد يفقد الحصن/ بارئاً من دسياسة الذهب وسرّ الأسماء./ نار الرواق ترن في أجراس مجنونة، والمرأة مزدانة بريشة الملك،/ تهبط أبار الوهدة متهدجة ببخار الروح. ترى في البهو صلاة منصوبة مثل عاشق ينتظر القبلة،/ فتنهض،/ تضع وجهها في الأبيض الرزين/ وتبدأ في التضرّع،/ مثل أيقونة فرغت منها المعجزة تواء. كفان مبسوطتان،/ رواق مترف بالريش المعصوف،/ جسد يغلب المرض، شخص مفؤود/ وامرأة تكاد أن تذهب".

بالرغم من أن هذه القصيدة تبدو تركيباً لحلم مفكك الصور، إلا أنها واقع متكامل متناول من خلال بصريات الشعر والذاكرة البصرية المطلقة. وجميع المفردات البصرية فيها تحيلنا على المفهوم الفرويدي أو على مفهوم لاكان في علم النفس المتشعب بالشهوة المحرمة، وتترأى أمامنا كتراتيل لطقوس الشبق المقدس، ويبدو أيضاً أنه حلم لثورة إنسانية أجهضت. ولو دعونا القارئ النموذجي ليرسم القصيدة كلوحة ملونة لبدت لنا واقعية أكثر من الواقع نفسه، حتى وإن تحولت إشارات ورموزاً حلمية سورالية، فنحن بهذا نكتشف بصريات القصيدة. فالمرأة عوض الرأس يربض طير قد ينقر في الحدقتين إلى أن تتحوّل كهفتين صغيرين مظلمين، ولا يسند هذا الرأس المحلق بجناحيه سوى كتفتين وسيعتين ينبثق منهما. رجل الحلم يطير بجناحين عوض اليدين، بمحاذاة ظل امرأة محلقة فوق الأرض عيناها تحولتا إلى صقرين تنظران الحياة والواقع المزيف الذي يتحوّل إلى طلق ينسف طير الرأس بجناحيه أو الحلم الطائر لكائن آخر، مأخوذاً بهذه المرأة، الحلم الذي يعبر الغيم. وسرعان ما يتحوّل العالم إلى عرش شاعر وجنة للبهاء، إنها المرأة أو نيزك الضياع. والأشياء هنا مضرجة بالصراخ وصور جنة الأخطاء. لا يبقى في الحلم سوى عيني

تعقيباً على الفوّاز ومصري

مزايدات المعاطف!

تهاني فجر



السياب، بريشة: أسامة بعلبكي.

بعد قراءتي لما كتبه علي الفوّاز في عدد "الغاوون" الفائت تحت عنوان "إنه السياب للأسف!" مسترسلاً في تمجيد السياب ومعطفه، ومن قبله منذر المصري تحت عنوان "عن معطف الماغوط وقصيدة النثر في سوريا" ("الغاوون" العدد التاسع)، فكّرتُ بأنه من قلة الأدب ظهور شعراء من بعد السياب أو الماغوط! هل نستطيع بالفعل الدخول - بلا وضوء - إلى أماكن الشعر المقدسة لدى النقاد والشعراء النقاد على السواء؟ هل الموضوعية "نجاسة" لا تُقرب في الكتابة عن الرواد الذين صاروا أنبياء وأئمة وأصحاب كتب مقدسة هبطت من علياء سمائهم لا يجوز المساس بها؟ أليس لدى النقد ما يفعله منذ ظهور الرواد سوى إسباغ آيات المجد عليهم وتناقل ذلك على أنه عُرف مقدس بين الأجيال؟ بدءاً من الشاعرة نازك الملائكة وكتابتها الأشهر "قضايا الشعر المعاصر" التي نصّبت نفسها فيه رائدة أولى للشعر الحديث ووزّعت فيه أدوار الريادة على بقية زملائها الشعراء بحسب رؤيتها، وليس انتهاء ببعض شعراء السبعينيات الذين يحاولون الترويج لمصطلح "جيل الرواد الثاني". وربما وجدنا مسوغاً لنازك الملائكة في ذلك الوقت حيث كان الشعر في عنفوانه الأول، لكن بعد مرور حين من الدهر وإنجاب الوقت الكثير من الشعراء والنقاد لا قدرة لدي على استيعاب فكرة بقاء مسألة تقديس الرواد والإصرار على خلو إنتاجهم الأدبي من أي شائبة؟

الآن وبعد مرور عقود من تمجيد السياب وزملائه الرواد من أبناء جيله وجيل رواد قصيدة النثر، لم نعد فكرة أن تكون أكثر موضوعية في طرح مسألة الريادة، وأننا بحاجة إلى إعادة قراءة جذور الشعر الحدائي قراءة تتجاوز اللوحات الإرشادية التي وضعها النقاد عن إنتاج الرواد المنزه عن أي نقصان. الفوّاز يقول في مقالته: "من حق الآباء المجد"

وهل ثمة من مجد سوى الذي صنعه النقاد فتوسدنا جميعاً دراساتهم تلك وتداولتها عبر الأجيال على أنها دراسات مقدسة (أيضاً) يجب اتباعها؟ ومع كل دراسة جديدة نبتدع أسلوباً وصياغة جديدين من دون تحريف للمضمون خوفاً من أن ينالنا الذنب فنُخذف في نار الجحد ويكون مصيرنا بأسرها، ولم يتجرأ أو يفكر ناقد أو كاتب عبر كل هذه الأجيال على الكتابة بشيء من الموضوعية حينما يتناول تجربة شعرية لرائد ما، وكأن الموضوعية هنا رجس من عمل الشيطان (مع استثناءات قليلة جداً).

هل من المعقول أن شاعراً سورياً لم ينح من "معطف الماغوط" كما يحاول إفهامنا الشاعر منذر مصري؟ هل من المعقول نفس الأجيال كلها لعبادة معطف أو "شروال" بالتعبير المير الذي استخدمه أكرم قطريب في ردّه على مصري في العدد الفائت؟ بمعطف السياب يسمح الفوّاز كل التجارب الجديدة، وبمعطف الماغوط يسمح مصري كل الشعر السوري! ثم يأتي الفوّاز بعد ذلك ليحدثنا عن "حق الأبناء في أن يشتروا معاطفهم، وفي أن يمارسوا عريهم الشعري دون خجل من العقاب الأبوي الذي تحوّل لدى البعض فقهاً وتشريعاً". شكراً! لكن ألا يندرج مقاله التقديسي في سياق هذا الفقه وهذا التشريع اللذين يهاجمهما؟ أليس من واجب - وليس فقط من حق - الأبناء نزع معاطف الأسلاف من النقاد، وقبل الأسلاف من الشعراء ربما. أليست الإصابة بالعقوق - والحالة هذه - أفضل من أن نكون بازين في المبالغة في وصف البطولات اللغوية لشاعر ما؟ لقد آن للدراسات المصابة بالعضال المزمن أن تستريح ونستريح منها لتظهر دراسات معافاة ومقالات محقونة بمضادات الموضوعية، بعيداً عن مزايدات المعاطف القديمة.

أحداق نمور كأنها دسيصة الذهب التي لا تمتلك سرّ الأجراس المجنونة التي تحوّل المكان إلى يوم القيامة؛ جحيم تتحوّل فيها المرأة إلى بخار للروح، ثم يعيدها الحلم، الكابوس إلى الوجود لتتحوّل أيقونة تحمل معها كفنّ مقطوعتين كتعويذة، تترك الرواق المتدثر بالريش الساحر البياض، فتحاول الخروج من باب الحلم منزوية، لكن أليس الشعر هو حلم لحظة نهاري؟ إذا هذا هو تميز الشعر البصري.

× ورد في العدد الفائت بمربع "في العدد المقبل" أن اسم المادة "الصحراء وبصريات الشعر"، والأصح أنه "الأسطورة الشعرية ونظرية العود الأبدي".

طائر الحلم الذي لا يأتي الشاعر إلا في بصريات النبوءة الشعرية. وقد استطاع قاسم حداد أن يؤثث حلمه أو فردوسه الكابوسي من خلال استخدامه لتلك المفردات بأسمائها الواقعية المعروفة للقارئ، مع تحويلها أسراراً وإشارات شعرية لا يمكن أن نعي كنهها حتى في الحلم (طير، رأس طائر، امرأة تحلق في سموات الحلم والواقع وتحوّل إلى غيمة، عيناها طائران وقلبها ممتلئ بفهارس الطفولة، نار، طلق، طير الرأس) ريش أبيض حالم يحوّل العالم إلى بهاء أبيض وكأنه جنة الحلم أو الأخطاء، في عرش ينساب أمامه البحر كتلوحة لامرأة الوداع، أحداقها تتحوّل إلى

المرأة اللتين تتحوّلان أشداق نمور شرسة وهي تصرخ كأم تكلت بتسعة أبناء، وهذا الجسد ينتفض كطير مذبوح؛ جسد يفقد كل شيء حتى سرّ الأسماء. وبعد أن تفقد المرأة كل شيء في الوجود تزدان فقط بريشة الملك، لكنها تهبط في معبد للروح متضرعة كأيقونة بلا معجزة. لم يبق سوى كفنّ مبسوطتين ومعبد الروح، البهو فيه قد تحوّل إلى جسد مريض. وفي البعيد النائي تتراءى امرأة متأهبة للرحيل.

هكذا هي جنة الأخطاء التي يحلق فيها طائر الحلم ليصفق بجناحيه على بصيرتنا من أجل أن نرى رؤيا وشعراً بصرياً. إنه

1 ▶ تتمّة "غلطة حازم صاغية الحقيقية"

يعيش في أميركا ويقول إنه يحتقر (حرفياً) أميركا! يتبجح بأنه "إنتاج تعليم نخبوي وخاص" ثم يقول إنه يحتقر (حرفياً) التعليم النخبوي والخاص! درّس في الجامعة الأميركية في بيروت ويقول إنه يحتقر (حرفياً) الجامعة الأميركية في بيروت! ... أليس حرياً بأسعد أبو خليل أن يحتقر أسعد أبو خليل أيضاً؟ ثم اقرأوا بعض ما "رد" به أبو خليل على حازم صاغية: "هل يؤرقك يا حازم أنك لم تساعد صولانج في إعداد تلك الأطباق؟ هل الذكري تؤلمك لأنك لم تساهم في عصر الليمون مثلاً؟ ... لكن شارون في غيبوبة، ويُقال إن ابنه أتى إليه بستندويش شاورما في محاولة لإنعاشه، ويمكنك إذا كانت خدمة صولانج تثير فيك شجوناً أن تذهب إليه بستندويش فلافل مثلاً... ما رأيك في ضيافة الشاي؟".

سندويش وأطباق وليمون وشاي وشاورما وفلافل... وبعد ذلك يُسمّى أبو خليل نفسه بروفسوراً! بروفسور ماذا؟ بروفسور طبخ؟

وجريدة "الأخبار"، كي تُبرّر نشرها ولّدنات أبو خليل الأسبوعية، واظبت على وصفه بـ "الكاتب الغاضب" و "العربي الغاضب" و "صاحب الغضب المحق" ... إلخ (علماً بأنها تدفع له على مقالته - غضبته الواحدة 500 دولار أميركي)، ثمّ لا تلبث أن تحدثنا عن "الإقبال الجماهيري" على قراءة مقالات هذا الغاضب بالأجرة. لكن، ألا تحظى الخطب الغاضبة لشيوخ الوهابية والطلابان والقاعدة والصداميين والأمينين بالإقبال الجماهيري؟ أليس صحيحاً أن "الإقبال الجماهيري" على كاتب في عالمنا العربي الذي يعيش حالة انحطاط ثقافية، دليل جيد على سطحية هذا الكاتب ونفاقه الدهماء؟ ألا تنشر "الأخبار" في كل معرض كتاب بأن الكتاب الأكثر مبيعاً هو للشيخ الهرري يليه كتاب "كارمن والأبراج"؟

والغاضب - التاكسي أبو خليل صدق نفسه، والجمهور مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً على مقالاته. أحد تعليقات القراء (الواضح أن أسعد أبو خليل كتبه بنفسه) تحت اسم "إيهاب"، يقول: "للبروفسور أسعد أقول: إغضب وزدنا غضباً! يا سلام. هكذا تطالب الجماهير المقبلة أبو خليل بأن "يغضب ويزيدها غضباً"، وبعد قليل ربما ستغني له أغنية أصالة نصري (التي مرّر اسمها أبو خليل في "ردّه" بمجانية شديدة)، مع الاعتذار من نزار قبّاني صاحب الكلمات: "إغضب كما تشاء واجرح أحاسيسي كما تشاء فأنت كالأطفال يا (أبو خليل) نحبههم مهما لنا أساؤوا".

عيب. عيب كبير هذا التدني في مستوى الخطاب، واستسهال تخوين الناس بطق الحنك والكلام الرخيص. فبضربتين على أزرار الكيبورد يصبح فلان عميلاً، وفلان جاسوساً، وفلان ليكودياً (وصف أبو خليل قراء حازم صاغية بـ "الجمهور الليكودي"). وهنا يهمني التأكيد على أن مقالتي هذه ليست دفاعاً عن بعض من هرج عليهم أسعد أبو خليل من مدّاحي البلاط (يستحق أن يكون هو زعيمهم). وأكثر: إذا كان أبو خليل عدواً للوهابية وعاشقاً للخمينية، فأنا أعادي الاثنتين، لأنهما، مع إسرائيل، أعداء علمانيتنا التي لا طريق إلى النهضة من دونها. ولو كان ترخيص هذه الجريدة (الأدبي) يسمح لي بالذهاب أكثر في الكلام (السياسي) الآن لذهبت.

وأقول للصديق حازم صاغية بأنه إذا كانت حجّتك في الرد على أبو خليل هي "أن من شرب نهر النصر الإلهي لن يفصّ بساقية أبو خليل"، فأقول لك: ما ضرّ من شرب نهر النصر الإلهي إذا ما شرب ساقية أبو خليل؟

ماهر شرف الدين

الأبراج



أفقيًا

- 1- عنوان المجموعة الأولى للشاعر اللبناني جودت فخر الدين.
- 2- الكلمة المتممة لصدر بيت الشاعر الأندلسي ابن شهيد: شكرتُ للدهر حسن ما... طائر ما غوطي (معكوسة).
- 3- الأحرف الأولى من اسم شاعر مصري له "آية جيم" (معكوسة) - الكلمة الأولى في معلقة لبيد بن ربيعة العامري.

- 4- من ألقاب الشاعر الفرنسي بودلير - الكلمة الأولى من قصيدة "سورة القطيع" للشاعر المصري رامي يحيى التي كُفِّرَه بسببها أحد أعضاء مجلس الشورى السعودي.
- 5- اسم ابنة الشاعر اللبناني غسان جواد.
- 6- متنبّي (مبعثرة) - الاسم الأوسط من الاسم الثلاثي للشاعر القروي.
- 7- مدينة فلسطينية أكثر من ذكرها توفيق زيّاد في شعره (معكوسة) - الاسم الأول لموقع شعري عربي معروف (معكوسة).
- 8- الاسم الأول من عنوان الديوان الأول لشوقي أبي شقرا - الأحرف الأولى من اسم شاعر سوري له "الماء البارد".
- 9- الكلمة الأولى في قصيدة "الموت في الغابة" لمحمود درويش - مادة لا يستعملها أحمد عبد المعطي حجازي (معكوسة).
- 10- عنوان مجموعة شهيرة للشاعر اللبناني حسن العبدالله.

[illegible][illegible]

خمسة فوارق بين الرسمين

مجلة "الأديب"... ريادة في الظلّ



مجلة "الأديب"
البنانية
لصاحبها أليبر
أديب كانت
فريدة زمانها،
كتب فيها
وتخرّج منها
جميع "نجوم"
اللاحقة، أرشيف
"الغاوون".



على هذه الصفحة في العدد
الفائت وقع خطأ في تاريخ مادة
"بيان" حيث وُقعَت بـ "كانون
الثاني 2008"، والصحيح أنه
"كانون الأول 2008"، ومثله
تاريخ المادة المُستشهد بها، ما
اقتضى التصحيح والاعتذار.

في المكتبات

مغامرة فانتازية عاطفية جامعة.

المستقبل

رواية قد تقترب في مفهومها من "لوليتا" نابوكوف، من حيث العلاقة بين رجل مسنّ وصبية
شابة، لكن رفاعية ينحو أكثر إلى التساؤل حول الفن والحياة.

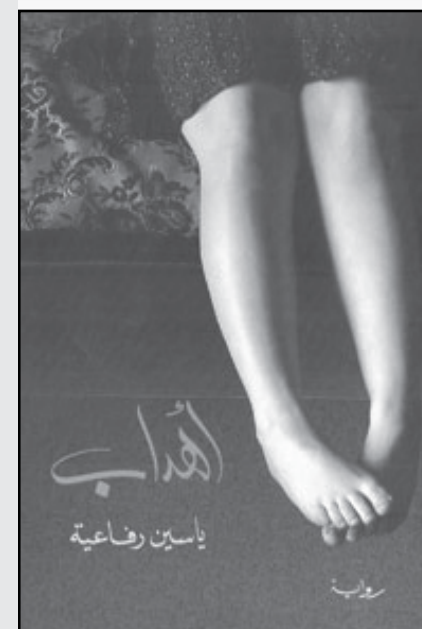
السفير

رواية تعتمد دققات وجدانية عالية ورومنسية مشحونة بعاطفة حب تقليدية.

الأخبار

رواية متفرّدة كأنها كانت مشروع قصيدة تحوّل إلى رواية لم تفقد سحر الشعر ولا لغته.

عبد الرحمن مجيد الربيعي



من قبيل التقفية أن صار لنا عينان وأذنان وذراعان

أحمد شافعي



تقفية النقب؟

ومن لا يحمل إلا الماء يجزيه الله الشوائب أما الذين لا يحملون أي شيء، بل يخطفون البسبوسة، ويغسلون أصابعهم في الجرار، وهم الأغلبية، فهؤلاء في نهاية الطريق - بالمعنى الفلسفي للطريق - يجدون مفاجآت لا أستطيع أن أحرقها، مع أنني أريد أن أحرقها، وأريد حين أحرقها أن يكون الجو بارداً، بمعنى أن أكون في

اشتريت اليوم قطعة من السوق لم أسمها بعدُ (سأسميها "سوقية") وبرتقالة ماذا ستفعل ببرتقالة واحدة؟ - يا أيها البائع سوف أرميها على البلاط فلا تجري خلفها القطعة أما أنا فسأجري وراءها ولكن بعيني وهكذا لا أتعب أبداً من الجري.

xxx

أنا سعيد لأنني أحل مشكلاتي بنفسي، وأنا سعيد لأنني سأحمل في (المولد) صينية من النحاس، صينية كبيرة... عليها بسبوسة، بسبوسة كثيرة...

وأكون قصيرا، أقصر من كل الناس

فيأكلوا من فوق رأسي وهكذا أتخفف من حمولي،

وفي نهاية الطريق - بالمعنى الفلسفي للطريق -

لا يكون في الصينية إلا العسل وأنا لذلك لم أحمل جرّة ماء لأنني في نهاية الطريق - بالمعنى الفلسفي للطريق - ما كنت لأجد في الجرّة إلا الشوائب.

هذه هي قصة الجنة والنار: من يأخذ عباد الله منه بسبوسة ينفضه الله العسل

زنزانة في جولاج في سيبيريا؛ فأنا طوال الوقت حريص على أن تكون لأفعالي جدوى، وهذا أثقل حمولي، وهو ليس بسبوسة، وهو ليس عسلا، إنه صينية كبيرة من النحاس فافهموا أيها الناس

xxx

اغفروا لي قلت أفهموا أيها الناس "من باب التقفية فقط. قلتها كي أضيف جمالا فالقوا في جميلة وانظروا إلى الخمر والعمر أليس جميلا أن يجلس اثنان مثلهما معا

انظروا كم هما رائعان على حافة القصيدة العمودية أنا شخصا أتمنى أن أسبح حيث يدلّيان أقدامهما وإن كنتم إلى الآن لم تغفروا لي فاعلموا أنه من قبيل التقفية أن صار لنا عينان، وأذنان، وذراعان، ومنخاران، وساقان، لقد جعل الله كل واحد منا مقفى في ذاته، فسبحان الله، وإذا أراد سخيّف أن يفسد عليّ نظريتي باللسان، والقضيب، فأقول له وما مصلحتك في هذا يا أخي؟ ثم أذافع عن نظريتي بمهارة:

ولماذا يا عبقري زمانك لا تذكرني بالقلب، فهل جعل الله لرجل قلبين في الداخل؟ طبعا لا. طيب، مريئين؟ بنكرياسين؟ لا. لا. هذا لأن القوا في جزء من الشكل. والأعضاء الداخلية ليست من شكل الإنسان. وبموجب هذه النظرية يجب أن يبقى اللسان في الداخل، بمعنى ألا نتكلم؛ فتبقى الشفة على الشفة. نموذجا للسيمتريّة البديعة. وكذلك القضيب، يجب أن يكون في الداخل، أعني داخل أحد آخر. وتناجح إلى الأمام،

والى الخلف، وإلى الأمام، وإلى الخلف، وإلى الأبد... خصيتان من دون خصيتين، هل كان يمكن أن يوجد إنسان (دعكم من الاستثناءات المقدسة) مقفى في ذاته؟

xxx

الساعة الآن الثانية عشرة مساء وكل ما في المدينة نام أتعجل الصباح لأخرج وأقول للمدينة:

أيتها المدينة التي لا موالد فيها هذا يعني أنك طالما كنت مدينة بلا قديسين وهذا يعني أنك مدينة بلا قلب وهذا يعني أنك لن تقدّمي إلى العالم إلا شعراء تفعيلة يتوقفون عن الكتابة وتحصل جثثهم من الدولة على مدد إضافية تعيشها صلعاء وحقودة

أتخيل منظر المدينة وقد أحمتها بالحقيقة فاكتابت، فيتبين لي أن أحدا لا بد قد سبقني وقال لها هذا الكلام

بالحرف هذه المدينة تحتاج أحداً يمسّ بطن قدميها؛ (طريقة مضمونة للضحك، مع أننا في الغالب نضحك لأسباب معنوية، ومع أن "مرة واحدة لمس بطن قدمه" ليست نكتة، إلا أنها مضحكة) والمدن حين تضحك لا تهتزّ بيوتها، ولكن قد - إن كنا محظوظين - تهتزّ مؤسساتها، وتظهر على الجدران كتابات سواء كتبها الأطفال أو الكبار تكون خفيفة من المعاني، والباعة الجائلون والعساكر يلعبون معا لعبة أكل العيش، والناس تنظر إلى مسجد فتقول "هيبه... هذا أكبر فانوس في رمضان"، والضابط حين يتعب من حفظ الأمن يمكن أن يصبح قاتل المطربة، والمطربة ليست مضطرة أن تغني ليحبها الجمهور، والشعراء أيضا، ليسوا مضطرين أن يغنوا، والكشاكيل البريئة تفقد ورقة هي الأكثر براءة هي التي تجمع بين قلبين (مجاز مرسل) يتناكحان، ومن ثم تهتزّ خصيتان، مع حرص على ألا يأتي إلى العالم إنسان صغير مقفى، وهكذا فالمدينة التي تضحك تكتسب فضيلة أن تصبح تقريبا قصيدة نثر.

نساء

وفائي ليلا

تتمة "أنا وأنت ليشعر..."

رجاء ناطور

كلما ارتفعت تسرّب إليها سكّير بانتظار عينه ساقه وابنه. أنا خمس عذراوات على بوابة أورشليم. أحمل قناديل مقلوبة. تخرج مني طيور كناري تتنزه بالريح كسم. أيّدو عارية دون حقيبة. أجمل حزن عليّ هو الوقت لأنه دون جدران. أحبك بحراً على مقاس الشرفة. الشرفة يدلّ لها بحر وفنار وكفك تتحسّس نحت الورد. الله بالثلج النادف أنت بالوردة أنتك أعلى من المداخن. تمتدّ حتى يقبل الربيع. تبدو عاديا برفقة امرأة. رائعا برفقة حزنك. تنتظر الشتاء لتعرف كم نما الشوك. في فصل اسمه مهما حدث أظّل أحبك. أنت بعمر فراش الغانية تتقاسم الدفء مع كل شيء. كل شيء إلا قلب الغانية ودينارها. فلا قرار لقلب امرأة كما لا قرار لجهنم. وجهك قدر عتيقة أفعندما تهشم تكن حُقق ماء يُكرّر صوته؟ أنا وأنت ليشعر الموت بيننا بالوحدة. أنت الذي نفّض البلابل عن كتفه أبقيت الحرب تعويذة. ضعت في طريق من خطوتين وباتت الأغلال أوسع. أنا وأنت حتى تتجمد النار في آخر الأرض. وتكون كلمة "أحبك" غارة جوية تصحو منها الحجارة. ما حدث بيننا يشبه ما يزيد بين السماء والأرض. معاطف. ما حدث بيننا يشبه ما يزيد بين السماء والسماء. نظرة حبيسة. اسمك بعد الحرب مجنون. أحبك يا مجنون لأنك أسرع من لَعق عن نَهدي موجة. لا ترمش حتى لا توجع جرحي. رَمشت فاتك قطار. ازددت محطة تتبع الآخرين وتخصك...

ليهنيء هو... تطير بالونات الأمل ليضحك سنّ غده هو... لا تتردّد بإطلاق الرصاص على قلب هي... ليحيا بفضاظة فاجرة هو يتطفل نبضها وينام على نقط نزفها في الغرف الخلفية أو تحت شراشف النحيب

xxx

امرأة تدرز بإبرة الخجل ثوب زمنها الرث تلمس طيف رجل بإصبع طفلة في السبعين فيحترق تضع روج داكن على أزرق ارتجافها تخفي بياضا نازف شخ رأسها بثلج النصل امرأة تتفتح في الخجل والتردد تفتح نوافذ نهديها لعبور نافر من لمس تسرع الستائر إلى إحكام راجها الأبواب إلى إيصاد خفقها يسرع المكان إلى محو ساقي الشهوة بممحاة اللا الصارمة الفرم امرأة من كل بدّ تلمّ ورق هديانها وتتفتح زنبقا أسود في المُعتم والسري والغامض

امرأة تلتقطها الكاميرات بفكّ الوضوح تشدّ جلد الترهّل بملقط التخفي يسقط فجأة حاجب العمر مهرج طلائه لتهوي في جب عتمه البارد امرأة تتمسك بسور الطفولة الزلق ولا تفتأ عجلة الوقت بالعبور على جلد الانكماش والخوف امرأة غادرها موكب الصبى فاشتعل قلبها وميضاً من جنون

xxx

امرأة يربكها الدور خط الطبيعة الخاطئ مسار تعرج قطاره الداهم امرأة بحنان رجل كامل من رفق تنسل أصابع ضوئها في خصلات ليل المختلف فتشقق البضاضة امرأة أصابت هدف جسدها وصدمت بجنون السرعة جثة اليجب!

xxx

امرأة تصبغ رأس حزنها بالأحمر ليرضى هو... تقلم أظافر رغباتها

تحية إلى نساء نادين لبكي في "سكّر بنات"

امرأة تلمّ من طرقات لاهثة ورق رجل غادر عمرها الخرف نخر صخر روحها ملح الانتظار امرأة بلا شاطئ تلوح لسفن الوهم ويقودها الزمن إلى ربيع تتساقط أوراق خريف.

xxx

امرأة تحضر بأصابع الذئبة لوح حكايته ألا تحدث تشعل لجبن رجل لا يأتي قناديل كون من مستحيل تفرّص في عتمة دمعا وتنشج بانتظار قلامة حلم لا تستحق كل ذاك القتل

xxx

هي بلا غشاء يغطي عار الجميع أصابع بلا عذرية تشير ترتق ما يود الآخرون زغاريد الخديعة وتحرص على شارب لا يجرؤ المرأة

xxx

فراغ

أحمد فرحات

نبحث عن خرائب
دمرتها حربٌ مجنونة
وفي المقهى
نسأل عن نادل يسقينا أقداحاً
من شاي رديء
هكذا نحن يضلُّنا (ظلمٌ ذوي
القريب)
ونغرق في متاهات
مثل صيادي سمك
نضجر من شبك الصيد
عندما يخذلنا بحرٌ هائج
ونعود إلى أصولنا (بُخفي حنين)

لا بحر، ولا سمك
يُضاف إلى وجبات طعامنا
هكذا نحن
منبوذون نخسر صداقاتنا
بينما يربح المربون
بحراً يفيض بأنواع المحارات
وأفضل الأسماك
متبطنون، نحن
يبقى الفراغ يقتات من أعصابنا
ويتشرق
حول أسرة مخادعنا
آداء الحرب وأطراف السلام



المرأة هنري ماتيس.

فراغ
السكون الذي يرنّ في حيطان
ذاكرة خاطئة
فراغ
النسيان الذي يلتأت بحاسة
سمع معطوبة
فراغ
شيء مما نتفوه به
فراغ
نحن في عالم المنبوذين
نتعقب في البحر زوارقنا
وفي المدن

فراغ يتناثر حول شفقٍ مثقوبٍ
مثل زبدٍ أصفرٍ
يطفح من شرايين البحر
يتعرّى أفقٍ
يتعرق جبل من معاففه
تتعزّى زنبقة من دثار نسغها
يتعرّى غيمٍ
من بلوراته المنكسرة
يتعرّى ضوءٌ في فضاء يغسله غبار
فراغ / فراغ
المدى فراغ
الظل الذي يحاور شجرتَه

الصنم

خلدون عبد اللطيف

دوّنك ملأى
القداح
أيها الصنم المترصد
قدومهم كل حين
منذ بضع سنين
عابدونك استفاقوا رويداً
رويداً من الغثيان
هتفوا اليوم ضدك في
السر:
هذا جبان
أحرقوا في الخفاء
قرايبنهم، ثم زاغوا إلى
قبلة من دخان
ألأنك تعري بلا خجل من
سواك، ولست
تجوع ولست تقول، مشوا
خلف نعشٍ غريب وقالوا:

سنسقط عنا العقاب
ونُسمي الشرائع أنشودةً
وغراب؟
هم يغارون منك، فلا تنجرح
كالبخور
ولا تتعجب إذا ما طواك
زمانٌ نبّي
وعلق قدومه - عامداً - في
يدك،
ليُكيّدك إن ضاق سرُّ اللغات
ويمشط وجهك باللافتات
صائحا:
"عابدونك استفاقوا ولم
تستفق
فاترك الأرض لي ولهم،
واحترق".

أيها الصنم المكتفي بأناك
أيها الجاهليّ المكوكب في
جرح بابل، ماذا
دهاهم، وماذا دهاك؟
عابدونك المريدون كانوا
يفيضون نحوك
تترى قوافل
من حضرموت ومن قندهار
كنت ملح ترانيمهم
كنت في فهمهم:
تابلا و بهار
واختمارا شمسٍ تُطرز ثوب
الصباح
تتراقص حولك
- في الكرنفالات -
أشهى الجواري
وتضرب

يفض الألق شفافاً ويمشي
بالروح للخضرة. يا ظريف
الشدو متشحا بالربيع تسيل
الفصول على نومك الرشيقي
وتشيل قطوف الندى لشمس
تسكن نخلة الجسد وتغرغر
بالغيمة القادمة.

xxx

... ليلكة وحيدة تمتد بين
ظلالك ويدي تكفي ملايين
العشاق. قد تأخر الوقت
كثيراً ونحن لم نستيقظ
بعد على... القبلة الأولى
هو انشطار الروح إذ تجهش
بالحنين تنفخ فيه كن فيكون
المدى وأكونك! ماذا يقول
لك قلبك؟ أنصت.

xxx

... بالحزن الأليف كرائحة
أمي وغيومك أريق اللغة بين
يديك والشدو لتتبرعم أغان
لم تولد بعد. ما زلت أنتظر
مطراً خرافياً وأنتظرك.
متى نفرق بين ما يجوز
وبين ما لا يجوز بوحه من
الحريق حين نتلقى طعنة
نور وتنبثق القصيدة بأعلى
هزائمنا الممتعة... وأنت
تدعوني أن ادخلي جنّتي.
قلبي حدائق مزروعة بالموج
والبحر فسيح وليس على
جبهة الماء سوى بعض من
أحلام الليلة الماضية...
أحب البحر وأحبك عاصفاً
وصافياً إليه وإليك أنتمي.
أتمنى لو أن الرب لم يصنع
البحر ولا أنت هل تكون
دنيا ومن غيرك والبحر؟!
أيتها المسافة بين البهجة
والألق سأنفرد بالحنين.
اللغة لا تسعفني أبداً. وأنت
ساكبها. من أجل دم فينا
توحد ساصمد وتصمد معي
ولكرة الثواني أن تتدحرج
بين وجعنا وقبرنا؛ موجد
هذا الغياب... وأنا كاعتزام
الموج أمد دمي وما يستند
إليه الرمل عند انكفائه
يشد إليه عريه وينام كأن لم

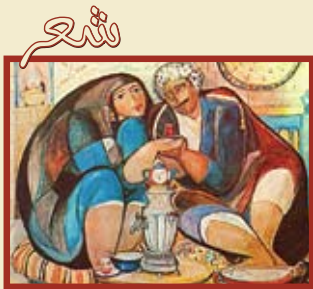
xxx

لنهارات قد تأتيك وبها معصية
الزهر سيحار هذا الصمت
المتخيل... كيف تحتطب
الغيم الناطق بالنار المقدسة
وأطيايف الشهقة حتى ختام
الأغنيات لحظة تفرغ الأشياء
من طوفانها العلني؟ ثمة من
أيقظ شروكك وكنت ترش
اللون على وجه الماء. يا أنت
أي غربة لهذا الفاصل بين
الحلم وذاته؟ أي فاصل أوسع
من الشيد ومن الصهيل كلما
هام الدخان؟ لم يعد كافيا

قريباً... في المكتبات

علي الباز

بعضه سيدوم كالبلدان



الثامون

إذا كان تعبُ الدروب لا بدّ من
مناداته، فلا تضمّنه "لماذا" لأنه
سيعكف على تقشيرنا لا تحيله
مراعيّ يجب استصلاحها، لا
تعطلّ ما ابتكرناه من الفؤوس
لفرك التاج، لا تنتج ثماراً وتعكف
على ضمّها إلى الإبط لا تقتنِ
الوصول الذي يقرض سالكيه...

خبري الآن

لعنة الـ "نايني ناين"

يلاحظ المواطن، أو المقيم في الولايات المتحدة، حين يتجول في الأسواق والمحلات التجارية أن كل السلع (تقريباً كلها) تحمل سعراً ينتهي دائماً بـ 99 سنتاً. فبدلاً من أن يكون السعر 5 دولارات مثلاً، يصبح 4.99 مع تكبير الأربعة وتصغير الـ 99 بطريقة تصبح معها لامرئية أحياناً. هذا الأسلوب المعروف بـ "عدم صدم المشتري" كما يطلقون عليه هنا، يفيد من علم النفس في التسويق منذ أمد بعيد، فأنت إذا قارنت بين سلعة ثمنها 5 دولارات وأخرى ثمنها 4.99 ستجد بأن الثانية أرخص، مع أن الفارق بين السلعتين سنت واحد سترميّه على الطريق فور خروجك من المحل!

هذه الـ "ناينتي ناين"، أو "النايني ناين" بحسب اللفظ الأميركي، طاردتني في كل مكان، وجعلتني أتذكر لعنة هذا الرقم في عالمنا العربي حيث جميع الحكام يحصلون على النتيجة نفسها في الاستفتاءات والانتخابات: 99%.

فكرت أن المروجين والمواطنين الأميركيين لم يسمعو بهذه اللعنة، فهم يطبقون - على غير دراية منهم - قول الشاعر الإسباني الشهير لوركا: "ليس على العالم أن يكون بهذا الاتساع".

الإقامة هنا لشهور قليلة كفيّلة بأن تعطيك صورة واضحة عن أسئلة تحار في إجاباتها وأنت في العالم العربي. فتقريباً 99% (اللعنة على هذا الرقم) من المواطنين الأميركيين العاديين لا يعرفون شيئاً عن العرب باستثناء اسمين: أسامة بن لادن وصادم حسين. وقد فاجأني أن معظم الذين التقيهم لم يسمعو بوجود بلد اسمه لبنان مثلاً. هم يعرفون "ميدل إيست" ويعرفون أن إسرائيل تقع هناك.

في الحرب الأخيرة على غزة كانت القنوات المحلية تبث في آخر نشراتها خبراً مقتضباً عما يحصل هناك مكتفية بصورتين: واحدة بعيدة لمدينة غزة والدخان يتصاعد منها، وثانية قريبة لمواطنين إسرائيليين يتفقدون مكان وقوع صاروخ لـ "حماس". لا شيء أكثر من هذا. الأميركيون يتابعون حياتهم الاقتصادية في "النايني ناين"، والعرب يتابعون حياتهم السياسية في "التسعة وتسعين" ... هنا العالم الأول، وهناك العالم الثالث، واليوم بتُ أبحث بجديّة عن "نايني ناين" مخفية بجانب تعبير "العالم الأول"!

زينب عساف

zeinab@alghaoun.com

في العدد المقبل

دعوة السفور وعلاقتها ب خطاب

النهضة في شعر معروف الرصافي



لينا كريدية: الشخصية الشعرية العربية للعام 2008

أحد الزملاء المشاركين، سبباً ثالثاً هو: "تحملها نرجسية الشعراء وثقل دمهم" وستقوم "الغاوون" بهذا الاستفتاء الخاص، بشكل سنوي (تبدأ سنة "الغاوون" في 1 آذار من كل عام، وهو تاريخ صدور العدد الأول) كتقليد صحافي يهدف إلى تكريم رمزي لمن يرى الشعراء أنه قدّم للشعر العربي ما يستحق الالتفات.

جدير بالذكر أن "دار النهضة العربية" أخذت على عاتقها منذ العام 2006 نشر عشرات المجموعات الشعرية كل عام، لشعراء عرب

من مختلف الأجيال، والبلدان، كما أنها نشرت الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الاستثنائي وديع سعادة، إضافة إلى أنها ناشرة مجلة "نقد" الفصلية.

× لوحة البورتريه لرسام "الغاوون" عبد الله أحمد.



نالت ناشرة "دار النهضة العربية"، لينا كريدية، النسبة الأعلى في استفتاء "الشخصية الشعرية العربية للعام 2008"، الذي أجرته جريدة "الغاوون" بمناسبة انتهاء عامها الأول.

وكانت "الغاوون" قد أرسلت إلى خمسين من شعرائها وكتّابها سؤالاً يقول:

× من هو الشخص الذي ترشحه ليكون الشخصية الشعرية العربية للعام 2008؟ ولماذا؟

وقد حصلت كريدية على 17 صوتاً، فيما تفرقت الأصوات الـ 33 المتبقية على عدد من الشعراء العرب.

وكان من المفترض اختيار شاعر، بما أن الاستفتاء

يتعلق بـ "الشخصية الشعرية"، لكن سبباً ذكرهما مرشحو كريدية قدّماها إلى الواجهة، وهما: كَف الشعراء شَر السؤال (سؤال نشر دواوينهم)، وتواريتها الإعلامي خلف شعرائها بلا تبجح وادعاء. وقد أضاف